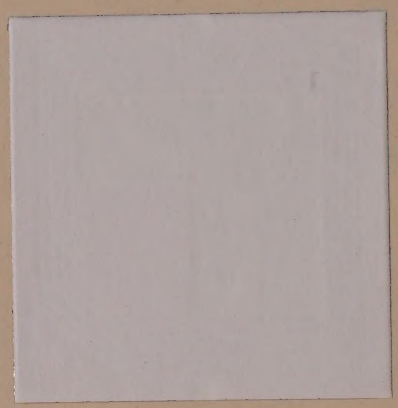
anxa
83-B
1981

LIONE DI
OGRAFIE
ILLUSTRATE

PITTORI, SCULTORI
ARCHITETTI

GENTILE
DA FABRIANO



COLLEZIONE

DI

MONOGRAFIE ILLUSTRATE

PITTORI, SCULTORI, ARCHITETTI

6.

GENTILE DA FABRIANO

Collezione di Monografie illustrate

Serie: Pittori, Scultori, Architetti

diretta da DIEGO ANGELI

Volumi pubblicati:

1. GIOVANNI ANTONIO AMADEO, di F. Malaguzzi Valeri, con 364 illustrazioni da fotografie inedite.
2. GIORGIONE DA CASTELFRANCO, di U. Monneret de Villard, con 92 illustrazioni e una tavola.
3. SANDRO BOTTICELLI, di Art. Jahn Rusconi, con 141 incisioni e una intagliotipia.
4. MASOLINO DA PANICALE, di Pietro Toesca, con 76 illustrazioni e 2 tavole.
5. SEBASTIANO DEL PIOMBO, di Giorgio Bernardini, con 66 illustrazioni e 5 tavole.
6. GENTILE DA FABRIANO, di Arduino Colasanti, con 112 illustrazioni e 2 tavole.

Fotografia per cortesia della Biblioteca Tassiana di Città Alta Bergamo

ARDUINO COLASANTI

Gentile da Fabriano

CON 110 ILLUSTRAZIONI E TAVOLE

GENTILE DA FABRIANO: ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

GENTILE DA FABRIANO: ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

ARDUINO COLASANTI

Gentile da Fabriano

CON 112 ILLUSTRAZIONI E 2 TAVOLE

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1909

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Balduccio da Pisa ? (Scuola di): Storia dei Re Magi 45
Bartolo di maestro Fredi: Adorazione dei Magi 47
Bellini Jacopo: Madonna col Putto . . . 69
— Madonna col Putto adorata da Sigismondo P. Malatesta 73
— Vergine col Bambino 71
— (Scuola di): Madonna col Bambino . . 75
— (Seguace di): Storie di Maria e di Cristo 77 a 83
Fiorentino del sec. XV: Vergine col Bambino e santi 143
Gaddi Agnolo: Adorazione dei Magi . 41
Gentile da Fabriano: Adorazione dei Magi frontispizio e 119
— — Cuspidi 55, 56, 57
— — La fuga in Egitto (predella centrale) 122
— — La Natività (predella sinistra) . . . 121
— — La presentazione al tempio (predella destra) 123
— — Particolari . 48, 49, 51, 53, 124, 125, 126
— — Particolari del corteo dei Re Magi 59, 60, 61, 85
— Incoronazione della Vergine (*Milano, Pinacoteca di Brera*) 112
— Incoronazione della Vergine (*Parigi, Collezione Heugel*) . . . . . (tavola)
— La Maddalena e S. Domenico 113
— La Maddalena, S. Niccolò da Bari, S. Giovanni e S. Giorgio (pannelli del polittico Quaratesi) 132
— Madonna che adora il Figlio 128
— Madonna col Bambino 130
— Madonna col Bambino e angeli (parte centrale del polittico Quaratesi) 31
— Miracolo di S. Nicola 134
— S. Francesco che riceve le stigmate (*Fabriano, Collezione Fornari*) 116
Gentile da Fabriano: S. Francesco che riceve le stigmate (*Milano, Pinacoteca di Brera*) 115
— S. Giovanni nel deserto 114
— S. Girolamo e S. Francesco 113
— S. Tommaso d'Aquino 115
— Uccisione di S. Pietro martire 114
— Vergine col Bambino (*Orvieto, Duomo*) . 136
— Vergine col Bambino (*Settignano, Collezione Berenson*) 129
— Vergine col Bambino e angeli 118
— Vergine col Bambino, S. Nicola, S. Caterina e il committente 117
— (Bottega di): Miracoli di S. Nicola 133, 135
— (Seguace di): Apparizione di S. Agata a S. Lucia 139
— — Crocifisso 142
— — Madonna col Bambino e angeli . . 127
— — S. Lucia accusata dal fidanzato dinanzi al preside Pascasio di Siracusa . 140
— — S. Lucia sottoposta al martirio del fuoco 141
Giacomo di Nicola Recanatese: La Vergine col Bambino e angeli 138
Giovanni di Paolo: Il Paradiso 89
— S. Francesco che riceve le stigmate . 91
Ghissi Francescuccio: Madonna col Bambino 109
— Madonna dell' Umiltà (*Ascoli Piceno, Chiesa di S. Agostino*) 110
— Madonna dell'Umiltà (*Fabriano, Museo Civico*) 29
— Madonna dell' Umiltà (*Montegiorgio, Chiesa di S. Giacomo*) 27
— Madonna dell' Umiltà (*Roma, Museo cristiano vaticano*) 31
Ignoto toscano imitatore di Gentile e di Fra Filippo: Vergine in trono col Bambino . 144
Maestro romagnolo influenzato da Gentile: Madonna col Figlio 151

Medaglia di Martino V per i restauri di S. Giovanni in Laterano 63
Miniatura della Historia di Alessandro III . 40
Monaco Lorenzo: Adorazione dei Magi . 43
Nardo di Cione: Madonna col Bambino e santi 19
— Trinità e due Santi 17
Nelli Ottaviano: Madonna e santi 111
— Vergine col Figlio, angeli e santi . . 37
Nuzi Allegretto: Crocifissione 21
— Ecce Homo 108
— Madonna col Bambino (*Fabriano, Pinacoteca Fornari*) 23
— Madonna col Bambino (*Fabriano, Pinacoteca Fornari*) 107
— Madonna col Bambino e santi 13
— Madonna col Bambino e santi (polittico) 104
— — S. Caterina e S. Francesco (pannelli laterali) 105
— — S. Martino e una santa (id.) . . . 105
— — Vergine col Bambino (parte centrale) 106
— Madonna e santi (trittico) 99
— — S. Michele arcangelo e S. Orsola (pannelli) 101
— — Vergine col Bambino (parte centrale) 100
— S. Antonio, S. Agostino e S. Stefano . 103
— S. Antonio da Padova e S. Giovanni Evangelista 14
— S. Giovanni Battista e S. Venanzio . . 15
— Vergine col Bambino e santi . . . 11
Nuzi Allegretto: Vergine e santi 20
— Vergine, S. Antonio e S. Venanzio . . 102
Peregrino: Madonna col Bambino e angeli 65
Pietro da Recanati: Vergine col Bambino, angeli e santi 137
Pietro di Domenico da Montepulciano: Madonna col Bambino e angeli 95
Pisanello: Particolare dell'affresco del San Giorgio 87
— Vergine annunziata 148
Ritratto di Gentile da Fabriano (dalle « Vite » del Vasari) 9
Sanseverino (da) Lorenzo: Sposalizio di S.ta Caterina e santi 33
— e Giacomo: Commiato della Vergine . 34
— — L'angelo che annuncia a S. Zaccaria la nascita di S. Giovanni 35
— — Predicazione di S. Giovanni . . . 36
Sassetta: Adorazione dei Magi 93
Scuola fabrianese: S. Antonio e devoti . . 25
— del sec. XV: La Madonna della culla . 64
— — Trittico 67
Scuola lombarda del sec. XV: La Vergine col Bambino fra S. Francesco e S. Chiara 39
Scuola veronese del sec. XV: Adorazione dei Magi 149
— Vergine col Bambino 150
Vivarini Antonio: Adorazione dei Magi . 147
— Madonna col Bambino 145
— Vergine in trono col Bambino, angeli e santi 146

GENTILE DA FABRIANO

LA VITA.

LE fonti della biografia di Gentile da Fabriano, ad eccezione del documento che ricorda il pittore nell'anno 1408 a Venezia, delle due petizioni con le quali nel marzo e nell'aprile 1420 egli chiedeva l'esenzione dal pagamento dei tributi al Vicario della chiesa in Fabriano, dell'atto rogato dal notaio Nardo Venettini in Roma e della ricevuta relativa alla vendita delle suppellettili lasciate dal maestro a S. Giovanni in Laterano, furono tutte raccolte e diligentemente illustrate da Adolfo Venturi, nel primo volume dell'edizione critica delle *Vite* vasariane [1].

Lo storico aretino, come egli stesso conferma, non ebbe sicure notizie di Gentile e del Pisanello: perciò confuse i fatti e le vicende dell'uno e dell'altro artista fra loro. Agli errori del Vasari altri ne aggiunsero i biografi posteriori, sia che essi fossero trascinati dalla tendenza a ingrandire le qualità e i meriti del personaggio di cui scrivevano la vita, sia che avessero interpretato male le antiche memorie, non sapendole collocare giustamente a riscontro fra loro, in modo che fra i documenti non avesse a nascere repugnanza o contraddizione.

Così Amico Ricci, ansioso ricercatore delle glorie municipali, non seppe resistere alla tentazione di elevare Gentile sulla folla dei suoi contemporanei e, trovando in un documento pubblicato dal Moreni l'artista fabrianese ricordato col nome di pittore del popolo di S. Trinita, affermò senz'altro che quello era titolo di altissima lode; allo stesso modo il medesimo Ricci, sulla scorta di una memoria edita dal Della Valle, affermò che più tardi in Orvieto Gentile fu chiamato « magister magistrorum » perchè sopra tutti eminente. Invece il Fabrianese fu detto pittore del popolo di S. Trinita unicamente perchè abitava in quella parte di Firenze, e ad Orvieto non fu mai esaltato con quel titolo illustre, creato solo

RITRATTO DI GENTILE.
(DALLE « VITE » DEL VASARI).

(1) VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori.* Vol. I, *Gentile da Fabriano ed il Pisanello;* ed. critica, a cura di A. VENTURI, Firenze, Sansoni, 1896, anche per la bibliografia.

dalla erronea lettura di un documento. Anche più recentemente il Wickhoff, seguendo il ragionamento di Amico Ricci, senza sottoporre ad un esame comparativo tutte le memorie concernenti il pittore, faceva dipingere Gentile nella gran sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale in Venezia proprio in quell'anno 1422 nel quale, designato come « magister Gentilis Nicolai Iohannis Massis de Fabriano, pictor, habitator Florentie in popolo Sancte Trinitatis », egli si trova segnato nelle Matricole nel Contado all'arte de' medici e speziali di Firenze.

La giovinezza di Gentile da Fabriano rimane ancora avvolta in una oscurità impenetrabile, così che in nessun modo ci è possibile stabilire con certezza l'anno della nascita di lui. Debbono pertanto relegarsi nel regno della leggenda tutti i particolari che a questo riguardo Amico Ricci raccolse dalle storie manoscritte del Lori e dell'Ascevolini, i quali mostrano di non conoscere neppure i nomi del padre e dell'avo del pittore.

Ma, nella mancanza assoluta di ogni documento relativo alla nascita di Gentile, è lecito formulare qualche ipotesi sugli elementi di fatto che ci possono essere forniti dall'esame e dal coordinamento delle più sicure memorie pervenuteci intorno alla vita del Fabrianese.

La gran sala del Maggior Consiglio del palazzo dei Dogi era già dipinta nel 1382, perchè in quell'anno se ne affidava la cura ai Procuratori della chiesa di S. Marco; nel 1409 si ordinava dal Maggior Consiglio di far riparare le pitture della sala, ridotte in cattive condizioni; ma i danari in quella occasione stanziati non furono sufficienti, così che nel 1411 si destinò un'altra somma al compimento dell'opera. Ripudiata a buon diritto, per la ragione sopra accennata, l'ipotesi del Wickhoff e chiariti i dubbi che potevano sorgere dalla testimonianza del Sansovino — il quale erroneamente sembra aver supposto che Gentile da Fabriano avesse presa parte con Luigi Vivarini e con i due Bellini al rinnovamento della sala del Maggior Consiglio verso il 1480 — il Venturi intorno a quest'anno 1411, e precisamente fra il 1411 e il 1414, pose i lavori compiuti da Gentile nel palazzo dei Dogi. Ma noi riteniamo di poter elevare qualche dubbio su questa data, considerando sopra tutto che assai prima del 1411 Gentile da Fabriano aveva presa dimora a Venezia e vi godeva grande riputazione. Risulta infatti da un documento che nel 1408 Gentile dipinse per Francesco Amadi in Venezia un'ancona, la quale gli veniva pagata il doppio di un'altra eseguita da Nicola Paradisi [1]. Inoltre nella Mariegola della Scuola di S. Cristoforo dei Mercanti in Venezia si trova un elenco contenente i nomi di parecchi artisti, fra cui « M. Zentil da Fabriano, S. Sofia » [2]. In questa Mariegola, che si inizia col secolo decimoquarto ed ha scritture fino al 1546, non apparisce nessuna data vicino al nome di Gentile, ma dall'esame delle diverse scritture è facile riconoscere che la segnatura che a lui si riferisce fa parte di un gruppo ristretto agli inizi del secolo decimoquinto, che, in ogni modo, non si spinge oltre il 1410. Tenendo dunque presente che, per ammettere un artista forastiero in una scuola, si richiedeva che egli avesse avuta una dimora sufficientemente lunga nella città, conviene portare sempre più indietro, certo ai primissimi anni del quattrocento, l'arrivo di Gentile a Venezia.

(1) P. Paoletti, *L'architettura e la scultura in Venezia*, Venezia, Ongania, 1893, II, 205.
(2) Cicogna, *Inscrizioni veneziane*, VI, p. II, 271.

Sembra dunque ragionevole pensare che l'attività di lui si sia subito esercitata nella sala del Maggior Consiglio nell'occasione dei lavori ordinati nel 1409, tanto più che, dopo il 1408, il ricordo del pittore marchigiano non comparisce più in Venezia in alcun documento datato, e nell'elenco dei salariati della Signoria ai quali venne ridotto lo stipendio l'11 gennaio 1412 (1413) non troviamo il pittore marchigiano.

Se Gentile da Fabriano era allora salito in così alta reputazione da ricevere una commissione di tanto grande importanza, è difficile ammettere che egli contasse meno di una trentina d'anni [1]; cioè si hanno sufficienti motivi per credere, almeno, che la sua nascita non sia posteriore al 1378. E' questo tutto quello

ALLEGRETTO NUZI: LA VERGINE COL BAMBINO E SANTI — FABRIANO, SAGRESTIA DEL DUOMO.

che si può concedere ad una ragionevole supposizione, spingendosi più oltre, si esce dal campo delle probabilità per entrare nel regno sconfinato del possibile.

Dal 17 aprile 1414 al 18 settembre 1419, come si rileva da parecchi documenti indicati da monsignore Aurelio Zonghi e pubblicati da Ruggero Mariotti [2], Gentile da Fabriano dipinse in Brescia una cappella per Pandolfo Malatesta. Intanto nel concilio di Costanza veniva eletto pontefice Martino V, che visitò i Malatesta, dai quali il 20 ottobre fu ricevuto in Chiari. In quella occasione il papa invitò a Roma il pittore, che il 18 settembre dell'anno seguente scriveva una lettera per ottenere dal conte di Carmagnola un salvacondotto per otto persone e per otto cavalli. Della cappella dipinta a Brescia, nel-

(1) Il Sansovino conferma quest'alta riputazione di Gentile e adduce in prova che egli vestiva a maniche aperte e riceveva un ducato al giorno di provvigione (*Venelia città nobilissima et singolare descritta in XVII libri da M. Francesco Sansovino,* Venetia, 1581).

(2) R. Mariotti, *Nuovi documenti di Gentile da Fabriano sui freschi della cappella Malatestiana a Brescia*, in *Nuova Rivista Misena*, 1892, 3 sgg. Non fu citato dal Venturi nè da A. Zonghi (*Gentile a Brescia*, Nozze Benigni-Corbelli, Fabriano, 1908).

l'antico Broletto, da Gentile, si conosceva già l'esistenza da alcune parole di Bartolomeo Facio e dalla lettera scritta in Brescia da Salustio Consandolo a Borso d'Este, il 1° novembre 1469, affinchè fosse inviato colà Cosmè Tura per visitare « la cappella de Zentille ».

Sono note le disavventure dei primi anni del pontificato di Martino V, che dovette far sosta in Firenze e rimanervi fino al 9 settembre del 1420, prima di poter tranquillamente riporre in Roma la Santa Sede. Gentile, che non poteva prevedere quale piega avrebbero presa gli avvenimenti e che si trovava forse privo di commissioni, molto probabilmente ritornò in Fabriano, deciso a rimanervi a lungo. E prima il 23 marzo 1420, poi il 6 aprile successivo richiese al vicario della Chiesa Tommaso Chiavelli di essere esonerato dal pagamento di tutti i tributi [1]. Acutamente osserva Augusto Zonghi che « queste due istanze, fatte nel breve giro di quindici giorni, compresi quelli delle date, non potevano essere inviate da fuori di Fabriano, perchè, riportandoci a quei tempi, Gentile il 6 aprile non avrebbe avuto ragione di pretendere già una risposta alla domanda del 23 marzo ». Ma è da notare che, insieme con la notizia della prima richiesta, e sempre sotto la medesima data del 23 marzo, trovasi registrato il suo accoglimento. Sorge pertanto legittima la domanda: Se la grazia richiesta il 23 marzo era stata immediatamente accordata (e a Gentile dimorante a Fabriano doveva giungere subito la notizia di questa concessione), quale ragione il pittore poteva avere per rinnovare l'istanza a quattordici giorni di distanza? Non si risolve questo dubbio se non ammettendo che la seconda domanda sia non solo nella forma, ma anche nella sostanza, più larga della prima, comprenda cioè richieste che non rientravano nella grazia già ottenuta. E, in vero, mentre nel documento del 6 aprile si ricorda la prima istanza del pittore *(Mag. Gentilis predictus resupplicavit....)*, nessun accenno è fatto alla concessione accordata il 23 marzo. Indizio questo che si trattava di due grazie distinte e non della conferma di un identico beneficio.

Comunque, Gentile dovette rimanere a Fabriano ben poco, perchè il 21 novembre 1422 figura fra i matricolati del Contado all'arte dei medici e speziali di Firenze, dove è a credere che si trovasse già da parecchio tempo, poichè nel maggio del 1423 egli sottoscrive la tavola da lui dipinta in S. Trinita per commissione di Palla Strozzi e non si può ammettere che un'opera d'arte di quella mole e di quella importanza fosse eseguita in sei mesi [2].

[1] *MCCCCXX die xxiij martii. Mag.r Gentilis nicolaij Iohannis maxij supplicavit, eo quod est dispositus vivere et mori et artem suam facere in terra fabriani sub umbra vestre dominationis; petit gratiam de omnibus honeribus comunis, tam realibus quam personalibus. Et signatum fuit sic. Ne, propter dictas solutiones possint ejus commendabilia exercitia impediri, facimus sibi gratiam de omnibus honeribus realibus et personalibus, presentibus et futuris. Ita quod pro predictis non possit in posterum nec debeat ab aliquo molestari.*

Die vj aprilis Mag.r Gentilis predictus resupplicavit in carta membrana et petit per magnificum d. Tomassium fieri liberam gratiam de infrascriptis, videlicet ab oneribus comunis fabriani in omnibus realibus et personalibus angariis et pro angariis et cujuscumque modi solutionibus pretaxatis, si quid superesset ad solvendum presentibus et futuris et ex nunc exentiem facere. Et signatum fuit sic. Ne propter dictas solutiones possint ejus commendabilia exercitia impediri, facimus sibi gratiam de omnibus supradictis honeribus presentibus et futuris. Ita quod per predicta non possit in posterum nec debeat ab aliquo molestari. — A. Zonghi, *Gentile a Fabriano nel 1420*, ne *Le Marche*, anno XII, p. 137-38.

[2] Il Venturi sulla fede del Moreni (*Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rap-*

In questo stesso anno 1423 avvenne un fatto in cui Gentile si trovò casualmente immischiato e di cui sono rimasti ricordi che aggiungono un altro dato alla cronologia del pittore marchigiano.

Il giorno 11 luglio un certo Bernardo, figlio di messer Silvestro di ser Tommaso notaio fiorentino, con altri compagni lanciava sassi nella corte dove Gentile teneva alcune piccole sculture e pitture di grandissima importanza. Jacopo Veneziano

ALLEGRETTO NUZI : LA MADONNA COL BAMBINO E SANTI — FABRIANO, SAGRESTIA DEL DUOMO.
(Fot. Gargiolli).

discepolo di Gentile, corse a rimproverarlo, ma fu accolto con male parole e minacciato di percosse, onde, venuto alle mani con Bernardo, lo percosse malamente su un braccio. Ne seguì un processo, la condanna in contumacia di Jacopo, poi la prigionia di questo, che ebbe la pace da Bernardo e l'assoluzione dalla Signoria. Che lo Jacopo ricordato nei documenti relativi a questo fatto — documenti prima citati in sunto dal Milanesi nelle note alle biografie di Gentile da Fabriano e del Bellini, poi riportati

presentante Bindo Altoviti, Firenze, 1824) afferma che Gentile nel 1421 si inscrisse nel ruolo dei fratelli della Compagnia di S. Luca. Ciò non è esatto, perchè il Moreni (p. XLV-XLVI) ricorda " Gentile di Niccolò da Fabriano, pittore, del popolo di S. Trinità 1421 „ non tra i Fratelli della Compagnia dei pittori, ma tra i " matricolati dell'arte degli Speziali „ riferendosi, evidentemente, alla matricola del 1422, di cui sbaglia la data.

nella loro integrità dal Venturi, editi infine più correttamente da Corrado Ricci [1] — sia da identificare col Bellini, i cui rapporti con Gentile da Fabriano erano noti per altre testimonianze, non ci sentiremmo sicuri di affermare, poichè nel documento del 3 aprile 1425, col quale, prendendo atto dell' avvenuta conciliazione, viene concessa l'assoluzione della Signoria fiorentina a Jacopo veneziano, costui è detto figlio di Piero, mentre il Bellini nei documenti veneziani che a lui si riferiscono è indicato come figlio di Nicolò o di Nicoletto. Nè, a mio giudizio, vi sono elementi per pronunziarsi sull'attendibilità delle due ipotesi proposte dal Cantalamessa [2], il quale ritiene o che l'amanuense sia incorso in un errore materiale o che Jacopo abbia taciuto ad arte il vero nome del padre, affinchè a Venezia non giungesse notizia dei suoi trascorsi fiorentini.

ALLEGRETTO NUZI: S. ANTONIO DA PADOVA E S. GIOVANNI EVANGELISTA.
FABRIANO, SAGRESTIA DEL DUOMO.
(Fot. Gargiolli).

Fra coloro i quali più recentemente hanno avuta occasione di occuparsi dell'argomento, il Gronau [3] e Corrado Ricci sono favorevoli ad ammettere un errore del notaro, L. Venturi respinge invece senz'altro l' identificazione proposta dal Milanesi e sostenuta dal Cantalamessa [4].

Se effettivamente la data dell'inventario della Scuola di S. Marco dovesse correg-

(1) C. Ricci, *Jacopo Bellini, e i suoi libri di disegni.* I. *Il libro del Louvre*, Firenze, 1908, 49.
(2) G. Cantalamessa, *L'Arte di Jacopo Bellini*, in *Ateneo Veneto*, XX, 1897 ; Id., *Appunti di critica d'arte*, ibid.
(3) G. Gronau, *Notes sur Jacopo Bellini et sa famille*, in *Chronique des arts*, 1895, 267.
(4) L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907, 120-21.

gersi, come vuole il Ricci, in 19 luglio 1421, se dovesse cioè ritenersi che nel 1421 Jacopo Bellini aveva già dipinto teleri per la maggiore scuola di Venezia, riuscirebbe tanto più difficile, per non dire impossibile, riconoscere un pittore di tale riputazione in quello Jacopo che due anni dopo era con Gentile a Firenze, designato non solo come discepolo, ma addirittura come *famulus*. Ma la lettura del Ricci non è esatta e l'esame del manoscritto dimostra che l'inventario nel quale è compresa la nota dei quadri di Jacopo Bellini e dello Squarcione è quello iniziato a c. 7, con la data 1466, dal guardiano Pietro de' Conti. E' vero che la data 13 aprile 1466 è di altra mano, ma ciò si spiega, considerando che Pietro de' Conti aveva fatto redigere l'inventario di tutte le cose della scuola quando ancora il suo successore Antonio Zivran [1] non era stato eletto, e aveva lasciato perciò vuoto il posto per il nome del nuovo consegnatario. Avvenuta la nomina e fatta la consegna formale, venne anche scritta in capo alla pagina la data « 1466 a di 13 aprile ». Cade pertanto l'unico elemento sicuro relativo al problema della identificazione dello Jacopo Veneziano garzone di Gentile nel 1423.

ALLEGRETTO NUZI: S. GIOVANNI BATTISTA E S. VENANZIO — FABRIANO, SAGRESTIA DEL DUOMO. (Fot. Gargiolli).

Secondo la cronologia, che è dato desumere dai documenti ricordati dal Venturi, mentre questi avvenimenti si svolgevano, Gentile da Fabriano sarebbe stato lontano da Firenze. Il Venturi, in fatti, insieme con Crowe e Cavalcaselle, pone sotto l' anno 1424 quel passo della *Historia Senensis* del Tizio in cui

(1) Non Antonio Bivra, come lesse L. Venturi, ne *L'Arte*, 1908, 154. Il nome dello Zivran, del resto, appare spessissimo nei documenti del 1466, pubblicati dal Paoletti (*Raccolta di doc. ined. per servire alla storia della pittura veneziana*, Padova, 1895, fasc. I).

si legge: « Gentiles fabrianensis pictor eximius Virginis imaginem ceterorumque sanctorum non hoc anno, ut fertur, pro foro pubblico apud Tabelliones depinxit, sed sequenti perfecit ». Ma, esaminando il manoscritto della *Historia Senensis*, si vede chiaramente che l'anno qui indicato non è il 1424, bensì il 1425, come bene lesse il Milanesi. In fatti lo stesso Tizio poco più avanti, sotto l'anno 1426, soggiunge: « Diebus tamen paucis elapsis (octobris) Gentiles fabrianensis pictor Marie virginis ceterorumque sanctorum super tabellionum sedilia in pubblico foro ad Casati fauces pictas imagines, iam perfectas annotato augusti mense, populo prebuit conspiciendas: *tametsi anno elapso incohatas et non plene absolutas notaverimus* ». Non si può pertanto dubitare che la Madonna così detta dei Notai, eseguita da Gentile in Siena, fu cominciata appena nell'anno 1425, e con questa opinione, fondata sulla esatta lettura della notizia data dal Tizio, concorda appieno un documento tratto da un libro di Ricordi di Dino di Giovanni di Bonaventura de' Mazzi, il quale solo ai 22 giugno del 1425 diede in affitto a Gentile la casa di un tal Leonardo di Betto, per il prezzo di lire dodici, fino a tutto il mese di agosto. Considerando, pertanto, che nel maggio di quello stesso anno il pittore fabrianese sottoscriveva l'ancona allogatagli dalla famiglia Quaratesi, noi non dubitiamo che solo dopo questa data egli abbandonò Firenze per recarsi a Siena. È vero che il cronista senese Tommaso Fecini in una sua cronaca manoscritta della metà del secolo decimoquinto fa menzione della Madonna di Gentile da Fabriano sotto l'anno 1424, ma, di fronte a tutti gli argomenti, da noi addotti, non può avere grande importanza la testimonianza del Fecini, che forse citava a orecchio, scrivendo parecchi anni dopo la morte del pittore marchigiano e dedicando meno di dieci parole all'opera di lui.

Non senza ragione, recandosi ad abitare in Siena nella casa di Leonardo di Betto, Gentile da Fabriano limitava il contratto di affitto alla fine dell'agosto 1425. Poichè evidentemente a quell'epoca egli dovette abbandonare per qualche mese la città, per recarsi in Orvieto a dipingere nel Duomo. Di fatti, a partire dal sedici ottobre di quell'anno, il suo nome figura nei libri dell'archivio dell'Opera, in cui gli sono intestate varie partite di pagamento per l'esecuzione di un affresco rappresentante la Vergine in gloria col Bambino.

Compiuta l'opera di Siena, Gentile venne finalmente a Roma, e già nel gennaio del 1427 apparisce occupato a dipingere nella basilica di S. Giovanni in Laterano con lo stipendio mensile di venticinque fiorini d'oro, che riscosse fino a tutto il mese di luglio dello stesso anno.

Narra il Facio che allorquando Ruggero Van der Weyden si recò in Roma, andò a visitare la chiesa di S. Giovanni in Laterano e, vedute le pitture di Gentile, « admiratione operis captum, autore requisito, cum multa laude cumulatum ceteris italicis pictoribus anteposuisse ». Quella frase « *autore requisito* », erroneamente interpretata nel senso che Ruggero Van der Weyden facesse chiamare dinanzi a sè l'autore degli affreschi del Laterano, trasse fuori di strada Amico Ricci e il Milanesi, i quali, tenuto presente che il Van der Weyden venne in Roma per il giubileo del 1450, posero la morte di Gentile dopo quell'anno. Ma un protocollo del notaro Giovanni di ser Federico da Cerreto, esistente nell'archivio del Comune di Fabriano, reca l'atto col quale, ai 22 novembre 1428, Maddalena di ser Egidio de' Bizzochi accettava col beneficio dell'inventario l'eredità di suo zio Gentile da Fabriano,

NARDO DI CIONE: LA TRINITÀ E DUE SANTI — FIRENZE, R. GALLERIA ANTICA E MODERNA.
(Fot. Alinari).

morto in Roma *ab intestato*. Così cadevano anche le notizie del Vasari intorno alla morte di Gentile da Fabriano avvenuta a Città di Castello e quelle degli altri che lo vollero defunto nel suo luogo nativo.

E' evidente l' importanza dell' atto sopra citato, il quale ci chiarisce uno dei punti

più discussi della cronologia di Gentile da Fabriano, permettendo di fissare la morte di lui almeno ventidue anni prima di quello che generalmente si credeva.

Ma su questo interessantissimo argomento esiste un altro documento di grande valore, il quale, mentre ci mette in grado di porre la morte del pittore entro termini ancora più ristretti e precisi, ci indica, confermando per questo particolare la narrazione del Vasari, quella che fu ultima opera dell' insigne maestro fabrianese. Risulta in fatti dai protocolli di Nardo Venettini, il quale rogò in Roma fra gli anni 1382 e 1428, che addì 14 ottobre del 1427 Onofrio di Giovanni Massi, zio paterno del *quondam* maestro Gentile di Niccolò di Giovanni Massi, pittore da Fabriano, ricevette da frate Giovanni da Padova, priore del monastero di S. Maria Nuova, lire duecento, dovute al defunto [1]. E poichè, come si è detto, i pagamenti dalle somme dovute a Gentile per i lavori compiuti a S. Giovanni in Laterano giungono soltanto a tutto il luglio del 1427, è evidente che la morte del pittore dovette avvenire fra l'agosto e il principio dell' ottobre di quell' anno. Ma il debito di frate Giovanni da Padova si riferisce probabilmente a pitture eseguite dal Fabrianese nel monastero di S. Maria Nuova, e precisamente a quella Madonna col putto fra i santi Benedetto e Giuseppe che il Vasari lodò e Michelangelo disse gentile come il pittore che l'aveva eseguita. Questo dipinto, condotto a fresco, adornava una lunetta sovrastante alla sepoltura del cardinale Alemanno Aldimari, arcivescovo di Pisa, la quale è situata accanto alla tomba del papa Gregorio XI, confuso con Gregorio IX dal Vasari.

Lunetta e affresco andarono distrutti molto probabilmente quando quella parte della chiesa di S. Maria Nuova subì notevoli trasformazioni per la costruzione della scala che conduce ai sotterranei. E così disparve l' ultimo lampo della genialità del maestro, il quale con ogni verosimiglianza morì nel convento e, ammalatosi forse all'improvviso, chiamò a sè il priore, incaricandolo delle estreme volontà. Probabilmente non vi fu neppure il tempo di chiedere del notaio: di qui il nome di *clandestino*, dato all' esecutore testamentario occasionale. E può essere spiegato dalla subitaneità della malattia e della morte di Gentile da Fabriano anche il fatto che egli lasciò a S. Giovanni in Laterano alcune supellettili, le quali passarono poi in proprietà del Pisanello e furono infine vendute nel maggio dell' anno 1433 per dieci ducati, come risulta da un documento inedito, conservato nell'archivio della basilica lateranense [2].

Altra conferma implicita al documento dell' archivio notarile è data dalla notizia,

[1] Archivio notarile comunale di Roma. Atti originali, vol. 785 bis, fasc. 11 c. 139, B. Atti del notaio Nardo di Puccio de Vinectini, dell'anno 1427: *Eodem anno, die XIV mensis octobris.*

In presentia mei notari, etc. Heunufrius Johannis Masci de Fabriano patruus q. magistri Gentilis Nicolai Johanis Masci de Fabriano pictoris sponte nunc manualiter et presentialiter habuit et recepit a religioso viro fr. Johanne q. Bartholomei de Padua, priore venerabilis monasterii S. Marie nove de Urbe, clandestino executore alicuius quantitatis pecunie ad manus sue obvente de bonis dicti magistri Gentilis iuxta voluntatem et mandatum eiusdem magistri Gentilis, videlicet ducatos auri in auro viginti sex et ducatos grossorum pro auro vigintiquatuor, de quibus se bene quietum vocavit et renunciavit exceptioni non habite et solute et non numerate etc. et generaliter etc. asserens idem prior habuisse in commissione et mandato dicti magistri Gentilis ut disponeret et sibi Heunufrio solveret, de quibus L ducatis et ipsorum occasione dictus Heunufrius liberavit et absolvit ipsum dominum priorem etc. volens quod de predictis hanc conficerem scripturam. Actum in camera domorum habitationis mei notarii, presentibus et intervenientibus his etc. videlicet Bartholomeo Petri Johannis Macticoli della Corte, de regione Monlium et Johanne Sancti Antonii Maxecti de Aquila in quarto S. Joannis ad hoc vocatis et rogatis „.

[2] [1433, mese di maggio] " *Recepimus pro suppellictilibus emptis tunc per capitulum Magistro*

riferita da Amico Ricci, che Gentile ebbe sepoltura nella chiesa di S. Francesca Romana o Santa Maria Nova in Campo Vaccino. E, di fatti, da una copia fallace di Cassiano dal Pozzo, il Forcella pubblicò un frammento di epigrafe ove si rammenta un pittore di Fabriano morto in Roma. Che quel pittore sia quasi certamente da

NARDO DI CIONE: LA MADONNA COL BAMBINO E SANTI — FIRENZE, CHIESA DI S. CROCE.
(Fot. Alinari).

identificarsi con Gentile ci risulta dalla nota silloge epigrafica illustrata dal De Rossi, il quale rettificò l'iscrizione, pubblicata dal Forcella, nel modo seguente:

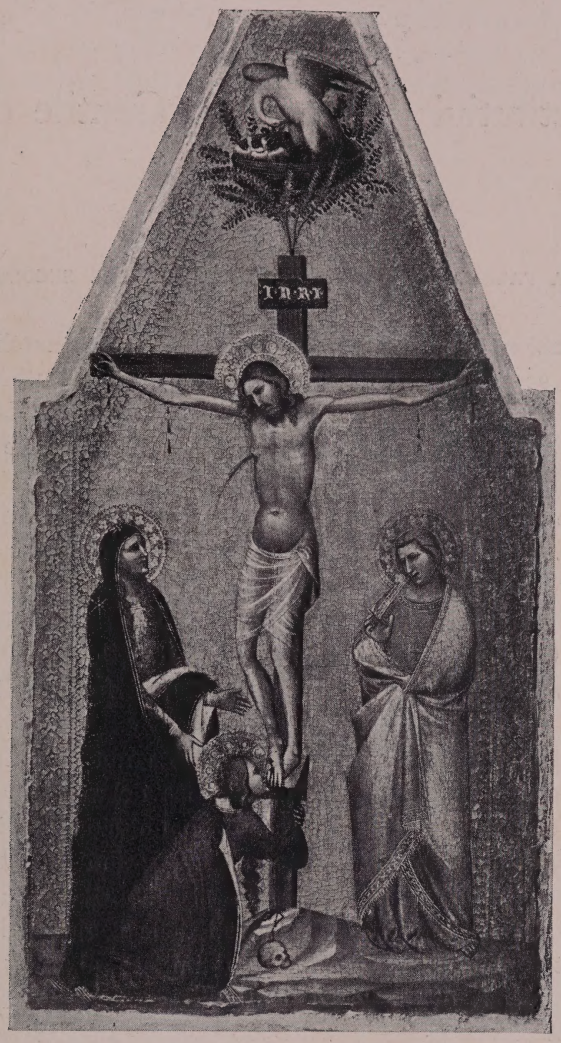
....T MAGISTER
...ABRIANO PICTOR

Gentili q. postea remanserunt Magistro pisano pictori venditis demum per dictum capitulum, presbitero henrico sacriste nostre ecclesiae lateranensis ducatos auri decem qui sunt flor. currentes decem et octo S. trigintanovem... fl. XVIII *et..... S* XXXIX „. Archivio lateranense " *Liber Intr. et Ex. ab anno 1432 per totum annum 1442* „. (Documento comunicatoci gentilmente dal dott. G. De Nicola).

ALLEGRETTO NUZI: LA VERGINE E SANTI — BERLINO, MUSEO IMPERIALE.
(Fot. Hanfstaengl).

Vero è che il De Rossi riferì genericamente questa epigrafe ad « alcuno dei molti pittori oriundi da Fabriano nei secoli XIII e XIV », ma poichè nel codice onde il frammento fu ricopiato si dice esplicitamente che esso si ritrovava « ad S. Mariae novae in pavimento » ognuno vorrà credere che la breve lapide fu posta a ricordo del maestro marchigiano, morto quando la grandezza di Roma, in lui, come in tanti altri, aveva generato il sentimento di una potenza nuova, se si deve credere al Facio là dove dice delle pitture del Laterano: « quo in opere, quasi mortem praesagiret, seipsum superasse putatus est ».

Non ci sembra che il D'Ancona sia nel vero quando nell'epitaffio da lui ricopiato dalla prima carta di guardia di un codice della Laurenziana crede di poter riconoscere intera « la bella epigrafe » i cui frammenti furono pubblicati dal Forcella



ALLEGRETTO NUZI: CROCIFISSIONE — BERLINO, MUSEO IMPERIALE. (Fot. Hanfstaengl).

e dal De Rossi.[1] Sebbene la lezione del Forcella differisca in qualche particolare da quella del De Rossi, pur tuttavia è da notare che entrambe, per quanto desunte da fonti diverse, riferiscono parole uguali, che non appariscono nei distici pubblicati dal D'Ancona. Questi, a nostro giudizio, costituiscono uno dei soliti epitaffi onorari dedicati alla memoria di illustri personaggi[2], ma non furono mai scolpiti sulla lastra marmorea che ricordava il nome del maestro fabrianese in S. Maria Nuova.

Ora nella chiesa solitaria ogni memoria del pittore marchigiano è smarrita e invano vi abbiamo ricercata l'umile pietra consacrata dai contemporanei alla gloria di Gentile da Fabriano.

(1) P. D'Ancona, *Intorno alla iscrizione oggi perduta della tomba di Gentile da Fabriano*, ne *L'Arte*, 1908, 51.

(2) È noto l'altro epitaffio dedicato a Gentile nelle opere di Hartmann Schedel (*Collectaneen Handschrift der Nürnberger Hartman Schedel*, a c. 261, 262). Bibl. di Monaco, Clm. 716.

Elementi costitutivi dell'arte di Gentile da Fabriano.

I.

La pittura fabrianese nella seconda metà del secolo XIV [1].

La sicura ricostruzione della storia della più antica pittura marchigiana trova ostacolo principalmente nella scarsezza dei documenti artistici pervenuti fino a noi. È anche da osservare che le condizioni in cui si svolse la vita nelle Marche, angustiate dai perenni turbamenti delle fazioni popolari, dalle guerre disperate contro dinasti oppressori, dai contrasti sanguinosi fra città e città, mentre le rive adriatiche erano infestate da continue incursioni dei Saraceni, furono poco favorevoli ad uno sviluppo originale dell'arte, la quale perciò visse spesso di vita riflessa, ebbe indole spiccatamente eclettica e, assimilando con grande facilità caratteri peculiari di altre scuole, mancò di unità e di continuità nella sua evoluzione. Ciò non equivale a negare un'arte locale, come fece il Cavalcaselle, poichè gli elementi delle tradizioni artistiche diverse qui variamente si compenetrarono dando luogo a quei focolai di coltura, la cui originalità fu rivendicata dal Morelli.

A ribadire l'opinione del Cavalcaselle non basta notare che i maggiori artefici delle Marche, appena ebbero acquistata la coscienza del proprio valore, abbandonarono i loro paesi e corsero l'Italia in cerca di commissioni e di gloria, lasciando a gente forestiera un campo che la mancanza di grandi centri irradiatori di coltura doveva far ritenere sterile. Poichè non si può dimenticare che, nel tempo in cui nelle Marche fiorirono scuole e artisti della regione, le importazioni forestiere ebbero carattere sporadico e rimasero limitate ai luoghi i quali meno furono soggetti alle influenze di quelle scuole e di quegli artisti. Infatti di Guglielmo, il più antico dei pittori veneti che lavorarono per le Marche, si trova un solo trittico a Recanati; Jacobello Bonomo, dopo aver dipinto nel 1385 un polittico per S. Arcangelo di Romagna, avviò la sua produzione verso il mezzogiorno e forse eseguì altri due polittici per la chiesa di S. Maria a mare in Torre di Palme e per quella di S. Angelo in Fermo [2]. Catarino lavorò per Osimo, dove lasciò traccia di sè in un trittico firmato, ora presso l'antiquario Salvatori di Venezia; il frammento di un'opera di Lorenzo Veneziano si vede tuttora nella Pinacoteca di Sanseverino [3]. Ma pochi anni più tardi (1404) Nicola Paradisi *miles de Veneciis* lasciò documenti della

[1] Cfr. A. Colasanti, *Note sull'antica pittura fabrianese. Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi*, ne *L'Arte*, 1906, 263 e segg. Anche per la bibliografia.

[2] Il primo è un polittico a nove comparti, contenenti la Madonna col Bambino, S. Pietro, S. Giovanni Battista, S. Paolo, S. Bartolomeo e altri quattro Santi. Il secondo rappresenta l'Incoronazione della Vergine, S. Michele Arcangelo, S. Giacomo Maggiore, S. Antonio abate, S. Giovanni Battista, S. Caterina e un santo vescovo.

[3] L'attività di questo commercio lungo il litorale è anche attestata dall'esistenza di una ignorata Madonna di Paolo Veneziano nella chiesa di Carpineta (Cesena).

propria attività unicamente a Verrucchio e Jacobello del Fiore, che pure lavorò per Pergola, per Pesaro [1] e per Montegranaro, alle chiese della Marca d'Ancona dovè chiedere inutilmente qualche commissione. Da questo momento alla prima importante immigrazione di opere e di artisti forestieri passano ancora una cinquantina d'anni, cioè

ALLEGRETTO NUZI: MADONNA COL BAMBINO — FABRIANO, PINACOTECA FORNARI. (Fot. Gargiolli).

[1] Possiamo indicare un dipinto sconosciuto di Jacobello del Fiore esistente nelle Marche. È un Crocifisso scolpito in legno e dipinto, di grandezza naturale. Ai piedi della croce sono un teschio e una targhetta, sulla quale si leggono le seguenti parole:

Antò di Ranier Intagliator fe sto lavorio in Venetia
Jacomello dal fior dipinse.

L'importante opera si conserva nella chiesa di Castel di Mezzo, Fiorenzuola di Focara.

il tempo necessario perchè Venezia divenisse un grande centro di produzione artistica, onde alcuni suoi maestri, piuttosto che affrontare in patria una concorrenza fattasi ormai troppo difficile, preferirono talvolta di lavorare per le modeste chiese di altre regioni. E allora le relazioni commerciali della gloriosa repubblica, estese a tutta la costa adriatica, furono anche la via per cui si incanalò la sua arte [1], da Rimini fino a Teramo, a Conversano, a Barletta, a Bari, a Lecce e a Miglionico.

D' altra parte per chi vorrà determinare i limiti, l' importanza e i caratteri delle scuole pittoriche fiorite di là dall' Appennino centrale e lungo il litorale adriatico, riesce inutile enumerare tutti gli artefici di altre regioni, i quali convennero nelle Marche e vi lasciarono loro opere, perchè tutto ciò non fa avanzare di un passo le molte quistioni che si aggirano intorno alle fonti, alla natura, alla entità estetica e alla originalità dell' arte marchigiana.

Il vero è che nella indagine di un così complesso problema storico non è possibile portare i concetti troppo rigidi della geografia moderna. L' evoluzione delle forme artistiche non corrisponde sempre alle accidentalità della ripartizione geografica delle regioni, ma deriva da ragioni etniche ormai difficilmente determinabili e segue le vicende che solo il confronto e la classificazione dei documenti artistici affini riescono a indicare.

Alla stregua di queste considerazioni, esaminando quanto di personale e di caratteristico sia nelle opere dei più antichi pittori fioriti di là dall'Appennino, studiando quali influssi ne determinarono le tendenze e le predilezioni, considerando in qual modo le forme dell'arte indigena reagirono contro le correnti venute di fuori, prima di confondersi con esse, noi potremo parlare da un lato di un'arte di Urbino, dall'altro di un'arte di Gubbio, di Sanseverino e di Fabriano, ma non di arte marchigiana.

Durante i secoli più oscuri del medio evo deve essere stata nella Marca di Ancona, come in ogni altra regione d' Italia, una serie non interrotta di pittori, la cui operosità ci è attestata dagli avanzi di affreschi che qua e là si vanno di tanto in tanto scoprendo. Ma quasi nessuna di queste opere è firmata e nessun documento ce ne indica gli autori: in esse inoltre si ricerca invano l'impronta di un'arte che apparisca in una varietà locale, ben determinata dall'ambiente nel quale si andò svolgendo.

Invece noi conosciamo i nomi di moltissimi pittori marchigiani, ai quali non sapremmo attribuire con certezza un solo lavoro che possa servire di fondamento ad una eventuale ricostruzione della loro attività o che almeno valga a chiarire quali elementi personali essi portarono nell' arte della loro regione. Fino a quando, pertanto, nuove e più fortunate ricerche di documenti e di opere non ci porranno in grado di gittare le basi di una più larga e profonda conoscenza degli antichi maestri che fiorirono nelle Marche, non sarà possibile trattare dell' arte marchigiana nel suo complesso, nel suo graduale svolgimento, nel suo sentimento e nelle influenze subìte, perchè ognuno intende facilmente la fallacia di un metodo, il quale si ostinasse a voler attribuire a quei pochissimi pittori, di cui conosciamo mediocremente la personalità artistica, tutte le opere che, senza paternità certa, sono sparse per una così vasta regione.

In questa oscurità passano come ombre i nomi di Tio di Francesco e di Bocco,

[1] Corrado Ricci, *La pittura antica alla Mostra di Macerata*, in *Emporium*, 1906, 200.

che ci furono tramandati come quelli dei più antichi pittori fioriti a Fabriano. Del primo non abbiamo che una laconica notizia data dal Colucci e raccolta da altri, del secondo sono andati perduti tutti i lavori ricordati dal Lanzi e da Amico Ricci, ad

SCUOLA FABRIANESE : S. ANTONIO E DEVOTI — FABRIANO, MUSEO CIVICO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

eccezione dei cinque affreschi trasportati su tela dall' antico refettorio del convento degli Agostiniani in Fabriano. Se questi dipinti, i quali mostrano i caratteri della pittura romanica del dugento elaborati da una incolta fantasia di artista paesano, sono effettivamente di Bocco, converrà togliere a quel pittore l' altro affresco, alquanto posteriore — conservato nella pinacoteca fabrianese e pur esso proveniente dal convento degli Agostiniani — rappresentante un gruppo di frati inginocchiati, affresco

eseguito da un ignoto seguace dei più rozzi fra i maestri che nella chiesa superiore di Assisi collaborarono alla rappresentazione delle storie di S. Francesco.

Comunque, tutte queste opere servono a indicarci quale, negli ultimi anni del secolo decimoterzo e nella prima metà del decimoquarto, fosse lo stato della pittura fabrianese, ondeggiante ancora fra le tendenze bizantineggianti e le correnti che irradiavano da Assisi, asservita alle predilezioni di artisti rozzi e ignoranti, prima che in Tolentino, nel cappellone annesso alla chiesa di S. Nicola, un ignoto seguace di Giotto segnasse l'impronta del suo genio e Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi ripetessero sinceramente nelle loro tavole devote le idealità religiose della mite gente marchigiana.

Delle vicende della vita di Allegretto Nuzi poco sappiamo di veramente certo, all'infuori del testamento, dettato il 26 settembre 1373 a Diotisalvi di Bonaventura notaio fabrianese, e della data approssimativa della morte [1]. Quanto alla notizia della sua iscrizione nei ruoli della compagnia di S. Luca in Firenze, pubblicata dal canonico Moreni, fu recentemente revocata in dubbio, mentre nessun documento è venuto finora a confermare la notizia di un problematico viaggio che, secondo il Lori, sarebbe stato compiuto da Allegretto a Venezia.

Muovendo dall'esame stilistico della tavola rappresentante la *Vergine col Bambino fra S. Michele Arcangelo e S. Orsola*, che dall'ospizio dei Camaldolesi di Roma passò nel Museo cristiano vaticano, il Suida dichiara di non trovare affinità fra questo dipinto e l'altro conservato nel Museo di Berlino, pur esso firmato col nome di Nuzi. Mentre quest'ultimo quadro presenta, secondo il Suida, tutti i caratteri della scuola umbra, il trittico del Vaticano mostra l'impronta della scuola pittorica fiorentina e le abitudini di un maestro aggirantesi nell'orbita dell'arte di Andrea Orcagna.

Da questa premessa il Suida è indotto a immaginare l'esistenza contemporanea di due pittori, i quali ebbero identico il nome e il patronimico: uno di essi, nato in Fabriano, quando sottoscrisse le sue opere non omise mai l'indicazione della patria, l'altro, fiorentino, firmò col solo nome e cognome la tavola del Museo cristiano vaticano. Costui sarebbe il maestro inscritto nel 1346 nel libro dei pittori fiorentini e la sua mano si manifesterebbe per lo meno in altre sette opere, non firmate [2].

Ma l'esame stilistico delle opere attribuite al presunto Allegretto Nuzi fiorentino e dei lavori che indiscutibilmente appartengono ad Allegretto da Fabriano, la ricerca obbiettiva dei loro elementi più caratteristici, il confronto scrupoloso delle forme spinto fino ai particolari in apparenza meno significanti, ma pur capaci di serbare un segno in cui l'originalità di un artista si rivela, ci indussero già a respingere l'ipotesi del Suida e a restituire allo stesso Allegretto Nuzi che sottoscrisse le tavole del Municipio di Apiro, del duomo di Macerata, della galleria Fornari e del Museo di Berlino, il trittico già esistente nell'antico ospizio dei Camaldolesi in Roma. E le nostre con-

[1] A. Anselmi, *L'anno della morte e la chiesa ove fu sepolto Allegretto Nucci da Fabriano*, ne *L'Arte*, 1906, 381; A. Zonghi, *A. Nuzi morto a Fabriano nel 1373*, ne *Le Marche*, 1908, f. 1, 2.

[2] Fra i quadri assegnati dal Suida al Nuzi fiorentino riproduciamo i due trittici esistenti in S. Croce e nella Galleria antica e moderna di Firenze, per dimostrare con l'esempio l'insussistenza dell'attribuzione. Entrambi, e a buon diritto, furono recentemente restituiti a Nardo di Cione (O. Siren, *Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen Florentinischen Malerei*, Leipzig, 1908, 75).

clusioni, accolte dal Venturi [1], ricevettero la conferma più eloquente il giorno in cui si scoprì che anche il trittico del Vaticano è di provenienza fabrianese [2].

E questa di Allegretto è veramente una figura curiosa ed interessante, che, pur aggirandosi ancora incerta fra le tendenze senesi e il rinnovamento giottesco, ci appa-

FRANCESCUCCIO GHISSI: MADONNA DELL'UMILTÀ — MONTEGIORGIO, CHIESA DI S. GIACOMO.
(Fot. Gargiolli).

risce già come la più spiccata personalità artistica della sua stirpe. La passione per i tessuti ricchi e sontuosi, che l'arte marchigiana ereditò da Siena, trovò in Allegretto da Fabriano il suo più squisito idealizzatore: i beati, come il Santo Stefano nel trittico della Pinacoteca civica di Fabriano, si vestono di broccati preziosi, in cui l'oro e i colori più vivaci armonizzano in una meravigliosa giustezza di toni, elegantissimi ricami fioriscono i manti e i veli delle gentili Madonne e gli stupendi intagli aurati creano tutto un paradiso artificiale intorno ai cherubini ed ai santi giovinetti.

(1) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, 1907, V, 389 sgg.
(2) A. Muñoz, *La provenienza del trittico di Allegretto Nuzi del Museo vaticano*, ne *L'Arte*, 1907, 143.

Per quanto una classificazione esatta dei caratteri delle scuole e degli artisti che fiorirono in Italia negli ultimi decenni del secolo decimoquarto debba ritenersi ancora prematura, anzi impossibile fino a quando non siano meglio chiarite le origini e lo sviluppo generale della pittura nella seconda metà del trecento, pur tuttavia è agevole riconoscere nelle opere di Allegretto Nuzi un insieme di caratteri senesi e fiorentini inseriti su un fondo locale.

Che, attraverso Gubbio ed Assisi, l'arte di Siena sia penetrata fino a Fabriano non è cosa da meravigliare. Circa alle influenze fiorentine, Allegretto non aveva forse neppure bisogno di muoversi dalla sua patria, per restarne preso. Già il citato affresco rappresentante alcuni frati inginocchiati nella preghiera, dal convento degli Agostiniani passato nella pinacoteca fabrianese, ci mostra in qual modo anche i più volgari imitatori di Giotto trovassero seguaci nelle Marche. Nella sagrestia della chiesa di S. Domenico a Fermo si conserva un dipinto rappresentante la *Vergine col Bambino*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Natività*, la *Resurrezione di Cristo* e, nelle cimase, la *Vergine tra gli Apostoli* e *alcuni Santi*, che pure è opera di un mediocre pittore fedele alle formule degli scolari di Giotto.

Assai più notevoli, sebbene pochissimo conosciuti, sono gli affreschi di carattere spiccatamente fiorentino che un ignoto maestro dipinse in una cappella rialzata ed in parte ricostruita alla sinistra del coro di S. Domenico in Fabriano. Eseguiti con grande diligenza e al tempo stesso con un fare libero e franco, essi costituiscono uno dei più belli esempi di pitture murali esistenti nella marca di Ancona, e, sebbene di qualche anno anteriori, per la loro importanza e per affinità di molti caratteri si possono ravvicinare ai dipinti onde, nella seconda metà del secolo decimoquarto, venne decorata la cappella di S. Nicola, eretta in Tolentino nell'angolo che sta fra la chiesa e il grande chiostro medioevale.

Dal basso fino al culmine le pareti del solenne edificio tolentinate sono decorate da tre zone di affreschi, i quali continuano sulle grandi vele della vôlta a sesto acuto, rivelando la mano di un maestro di prim'ordine e dei suoi aiuti. Il nome di questo nobile decoratore venne sino ad oggi ricercato invano e i dipinti di Tolentino furono di volta in volta dati all'Orcagna, a Giottino, ai Gaddi e allo stesso Giotto. Tutte queste antiche attribuzioni sono importanti, perchè ravvicinano gli affreschi della cappella di S. Nicola alle tradizioni dell'arte giottesca, di cui appariscono in essi evidentissimi i caratteri nella iconografia e nello stile.

Ammesso ciò, resta implicitamente riconosciuta la ragionevolezza delle originali congetture del Vitzthum riguardo alle relazioni che passano tra le pitture di Tolentino e le opere dei maestri giotteschi operanti nelle Romagne. Ma non possiamo convenire con l'Hermanin, il quale identificò l'autore degli affreschi del cappellone con quel Giovanni Baronzio da Rimini che fu il più felice divulgatore dell'arte di Giotto in Romagna dopo aver lasciata in Urbino una tavola datata (1344) e sottoscritta col suo nome.

Sono in vero innegabili e notevoli le analogie che passano fra le pitture di Giovanni Baronzio e quelle di Tolentino, analogie che toccano non solo il disegno delle figure e la disposizione delle scene, ma la tecnica del colorire e la scelta dei partiti di pieghe nei panneggi. Se non che, nel giudicare di un dipinto, deve farsi gran conto non solo dei ravvicinamenti stilistici, ma anche del criterio della qualità, e, a

intendere l' intima natura e il valore di un' opera d' arte, ancora più delle somiglianze che la legano ad altre opere della medesima scuola e della stessa epoca, giova tenere presente le differenze onde essa da tutte si distingue e ci apparisce unica nel tempo.

FRANCESCUCCIO GHISSI: MADONNA DELL'UMILTÀ — FABRIANO, MUSEO CIVICO. (Fot. Gargiolli).

Da queste considerazioni siamo indotti a riconoscere che le affinità già notate a proposito dei dipinti di Tolentino sono del tutto formali ed esteriori, non toccano cioè la sostanza dell' arte, la quale nè col Baronzio nè con alcun altro dei giotteschi che in quel tempo operarono nelle Romagne raggiunse mai le altezze verso cui spicca sicuramente il volo con gli affreschi della cappella di S. Nicola.

Il maggiore dei pittori di Tolentino da Giotto ereditò la potenza scultoria del

modellato, l'efficacia drammatica dell'azione, il senso dalla vita e del movimento; ma a queste qualità aggiunse un vivo sentimento della bellezza, una gentilezza ed una intimità di espressione che son caratterische della pittura delle Marche e che si riconnettono forse a influenze dell'arte senese. In ognuna delle sue figure è scolpito un carattere; nei Dottori della Chiesa è una vera grandezza morale; negli scorci sapienti, in alcune manifestazioni di vita colte subitamente e riprodotte con sincerità e con evidenza è quasi il presentimento di Masaccio; tutto il complesso dell'opera mirabile ci dice che noi veramente ci troviamo di fronte a un nobile maestro.

Vita e azione nelle figure, eseguite con grande facilità, apprese a sua volta Allegretto Nuzi dall'arte fiorentina, di cui vide e studiò gli esempi a Fabriano e nei dintorni; accuratezza scrupolosa nella esecuzione, predilezione per certi determinati tipi, uno squisito senso della delicatezza e della grazia ebbe dalla pittura di Siena, che allora si diffondeva gloriosamente per tutta l'Italia centrale. Recatosi poi a Firenze, egli accrebbe i suoi ristretti materiali di studio e trasse belle ispirazioni specialmente dalle opere di Bernardo Daddi, come ognuno scorgerà facilmente, confrontando con le Madonne di Macerata e di Apiro la tavola centrale del piccolo trittico degli Uffizi, che Bernardo dipinse nel 1328, e ravvicinando alcune figure di santi dell'ancona dell'Accademia di Firenze (n. 127) ai tipi più comuni dell'agiografia di Allegretto. Così, anche per via indiretta, si veniva rassodando nel pittore la felice compenetrazione degli elementi senesi e fiorentini, di cui quella sua arte semplice e imperfetta, ma animata da un sincero ideale, ci appare come la risultante.

Nelle tavole di Allegretto Nuzi i santi si atteggiano ancora nel modo consacrato dalla tradizione, le Vergini sotto i manti azzurri arabescati d'oro piegano devotamente il capo e guardano attraverso i lunghi occhi socchiusi, gli angioli, piccoli esseri infantili, si stringono timidamente intorno al trono dell'eletta. Ma un più vivo sentimento della vita e della realtà penetra a volte nell'arte del maestro marchigiano, che allora tenta di sottrarsi alle pastoie convenzionali e scruta più addentro nelle cose con la felice inesperienza dei novatori. Chi osservi, in fatti, il modo con cui i suoi santi reggono gli strumenti del martirio, chi guardi come la Vergine della Galleria di Berlino sostiene il piccolo Gesù, scorgerà subito con quanta fatica, ma con quanta tenacia, Allegretto cerca di dare un sentimento e un'espressione alle mani delle sue figure.

***

Di fronte alle opere del Nuzi quelle del suo contemporaneo Francescuccio di Cecco Ghissi ci appariscono ancora asservite alle formule rese presso che immobili dopo una elaborazione secolare.

Francescuccio Ghissi è un mistico, il quale, acceso da un vivo ideale di fede e di amore, va ripetendo immutabilmente una sola immagine di Madonna, intenta a nutrire del proprio latte il bambino. Seduta su di un cuscino da cui scaturiscono raggi d'oro, la figura gentile piega il capo con indicibile mestizia e con le lunghe mani stringe teneramente al petto il piccolo Gesù, che gira intorno i suoi rotondi occhietti di falco, senza staccarsi dal seno materno. A sinistra, in basso, si vede il più delle volte la luna; in alto una corona di stelle s'inarca intorno al capo di Maria e una mite luce d'amore avvolge e riscalda la poetica composizione. Così a Fabriano,

nella tavola della Galleria municipale; a Montegiorgio, nella chiesa degli Agostiniani; in Ascoli, nella chiesa di S. Agostino; a Fermo e a Sanseverino, nelle chiese di S. Domenico; a Roma, nel Museo cristiano vaticano, Francescuccio di Cecco ripete

FRANCESCUCCIO GHISSI: MADONNA DELL'UMILTÀ — ROMA, MUSEO CRISTIANO VATICANO.
(Fot. Sansaini).

con umili parole la sua sincera esaltazione religiosa nella serena glorificazione di quella purissima gioia della maternità.

Nei suoi caratteri generali l'arte di Francescuccio Ghissi ha grandi affinità con quella di Allegretto Nuzi, ma, come potrà agevolmente riscontrare chi osservi gli angioli delle tavole di Ascoli Piceno e di Montegiorgio, presenta maggiori traccie dell'influenza senese; inoltre i mezzi di cui il pittore dispone per dar vita alla sua idea

sono alquanto inferiori a quelli del Nuzi. La tavola di Montegiorgio, che al Cavalcaselle parve il capolavoro di Francescuccio, è dipinta con una negligenza alla quale contrasta la cura minuziosa onde sono studiati e riprodotti alcuni particolari di ricami e di fiori dorati; il quadro di Ascoli, in confronto, è assai meglio lavorato, mentre il frammento di Fermo mostra in tutta la sua evidenza l'ingenuità dell'artista, che dimentica ad un tratto di disegnare i contorni del braccio della Vergine e, senza alcuna differenza di piani, come su una superficie unica, continua sul corpetto di Maria la decorazione della manica.

Allo stesso modo di Allegretto, Francescuccio Ghissi ama le stoffe preziose arabescate d'oro. La Madonna di Fabriano veste una tunica, su cui si vedono uccelli svolazzanti fra tralci di vite, e un canopio ricamato a ornati geometrici, molto simile a quello che indossa la Vergine del Nuzi nel trittico di Macerata; la Madonna di Fermo ha sul manto grappoli d'uva, pampini e foglie, sul corpetto uccelli affrontati, i quali stringono nel becco viticci, in mezzo a racemi stilizzati che si attorcono con eleganti volute; anche gli angioli, nelle tavole di Montegiorgio e di Ascoli, hanno abiti più o meno decorati e il capo cinto da una corona di fiori. Nell' esecuzione di questi particolari si esercita la pazienza del pittore, che studia dal vero i motivi della sua decorazione vegetale e disegna con infinita cura gli uccellini bezzicanti fra i rami; e, affinchè il naturale drappeggiar delle vesti non guasti quella squisita e brillante armonia di ricami luminosi, egli abolisce completamente le pieghe, e fascia le sue Madonne nei loro rigidi manti come in reliquiari preziosi. Ma questa virtuosità da miniatore non si rivela intera che nelle cose più minute, e nella tavoletta del Museo cristiano vaticano, cioè nel più piccolo dei lavori eseguiti dal maestro, tocca il più alto grado di gentilezza e di poesia.

Il difetto di ogni ricerca originale di tecnica e di forma consente al Ghissi di affinare il suo sentimento estetico nella elaborazione di un unico tipo femminile. Francescuccio di Cecco è uno spirito religioso; ma la sua religione non è preghiera o implorazione, come nelle opere dei senesi e dei fiorentini contemporanei; essa è sola elevazione del sentimento verso la bellezza. Quella del pittore marchegiano è un' anima fatta di amore, e il suo amore è puro perchè non contiene la passione. Tutte le sue opere sono la sincera manifestazione di questo stato psicologico, poichè, pure nella insufficienza dei mezzi rappresentativi e nella povertà del concetto, esprimono il sentimento della quiete perfetta. L' arte di Francescuccio Ghissi comincia e si chiude con un unico accordo di pace; il suo significato più profondo consiste nel riposo. E quelle figure umili e buone, quegli angioli devoti, quelle Madonne che si abbandonano con languore e fissano inconsapevolmente lo sguardo nell' infinito, lasciano di loro un ricordo e un appagamento, perchè la loro contemplazione non costa uno sforzo e non risveglia nessuna ansiosa interrogazione.

Tali erano le condizioni della pittura in Fabriano quando Gentile tentava le prime prove, ispirandosi alle opere di Francescuccio Ghissi non meno che a quelle di Allegretto Nuzi e celebrando in gloria dell'amore e della bellezza quel senso della signorile eleganza e della vita, che per tutta Italia si rinnovava ormai nelle feste, nelle cavalcate, nelle caccie, nelle giostre, nella poesia e nell'arte.

LORENZO DA SANSEVERINO: SPOSALIZIO DI S. CATERINA E SANTI — SANSEVERINO, GALLERIA MUNICIPALE.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

II.

Le scuole dell'Appennino centrale al principio del secolo XV.

Il Cavalcaselle, narrando l'episodio relativo alla visita di Ruggero Van der Weyden agli affreschi del Laterano, notò che il grande pittore fiammingo, venuto in Italia per studiare i lavori dei migliori maestri del tempo, si compiacque « delle opere di un artista secondario, per la ragione ovvia che nei lavori di Gentile riscontrava qualità pittoriche affini alle proprie » [1].

Luigi Courajod [2] ed Eugenio Müntz [3] ebbero, dal canto loro, a rilevare per i primi rapporti fra l'arte franco-fiamminga e renana e le opere di Gentile da Fabriano.

Più recentemente Enrico Bouchot vide in Gentile un fedele interprete dell'arte dei più antichi pittori di Francia, osservando che fino nei vestiari egli si attiene strettamente alle fogge originarie francesi dei primi anni del quattrocento [4].

(1) Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura italiana*, IX, 79.

(2) L. Courajod, *Leçons*, II, 275.

(3) E. Müntz, in *Revue des deux mondes*, 1886, 563.

(4) E. Bouchot, *I primitivi francesi*, ne *L'Arte*, 1905, 19. Un ragionamento analogo il Bouchot faceva ancora una volta, osservando che il pittore il quale eseguì il S. Martino nella chiesa inferiore di Assisi dovette essere in contatto con qualche artista del Nord, poichè il costume che indossa il santo non è italiano (H. Bouchot, *Le paysage chez les primitifs*, in *Gazette des beaux arts*, 1907, 465).

LORENZO E GIACOMO DA SANSEVERINO : COMMIATO DELLA VERGINE — URBINO, CHIESA DI S. GIOVANNI.

LORENZO E GIACOMO DA SANSEVERINO: L'ANGIOLO CHE ANNUNCIA A S. ZACCARIA LA NASCITA DI S. GIOVANNI.
URBINO, CHIESA DI S. GIOVANNI.

Tutte queste opinioni, che muovono dalla osservazione di affinità generali facilmente accertabili, difettano di precisione.

È noto, in fatti, che la diffusione delle mode straniere in Italia risale ai lontani anni del medioevo e si conserva con una continuità di tradizione che non ha sempre la stessa misura, ma che pur tuttavia si può fedelmente seguire nel tempo. Già nei secoli decimosecondo e decimoterzo a Venezia vediamo scemare l'uso del maestoso costume orientale per far posto alle fogge venute dalla Francia. I musaici del Battistero, un codice del 1260 contenente una leggenda relativa alla discesa di Ludovico re di Francia nel Purgatorio di S. Patrizio, la coperta della pala d'oro, dipinta nel 1344, e molte altre opere d'arte ci mostrano già questi nuovi costumi in cui prevalgono i mantelli foderati d'oro e i baveri di ermellino, le berrette adorne di pelliccia e le maniche che si allargano verso il gomito per stringersi al polso, i calzoni attillati, le capigliature rigonfie, il lusso delle catenelle, delle perle e dei broccati. Dante Alighieri rimprovera alle donne del tempo suo la sontuosità degli abbigliamenti, che aveva ormai soppiantata la severità del costume italiano; Giovanni Villani lamenta l'invasione delle mode francesi, che attribuisce alla venuta in Firenze del duca di Atene [1]; Giovanni de Mussi, cronista piacentino, deplora che i giovani suoi concittadini abbiano adottata la moda francese delle vesti corte e strette [2]. Si

[1] G. Villani, *Cronica*, XII, c. 4; X, c. 150.
[2] De Mussis, *Placentinae urbis descriptio*, I, 580, in *Rerum Ital. Scriptores*, XVII.

potrebbero a questo proposito moltiplicare gli esempi, tratti dagli scrittori e dagli inventari dei guardaroba del tempo, a dimostrare non solo il diffondersi, ma il perdurare delle mode francesi in Italia. Nel 1365 fra le vesti del vescovo di Orvieto è notato: « unus mantellus de pagonatio de Francia usitatus » [1]; nel 1480 il sarto della corte di Ferrara segna sul suo conto: « braccia 1 1/3 de raso

LORENZO E GIACOMO DA SANSEVERINO: PREDICAZIONE DI S. GIOVANNI — URBINO, CHIESA DI S. GIOVANNI.
(Fot. Alinari).

negro a fodrare de mezo in suxo un paro de calce tajate a la francese » per il fanciullo Francesco Gonzaga; pochi anni più tardi, nella stessa Ferrara, un *Diario* pubblicato dal Muratori attesta che si usarono scarpe alla francese « larghe dinanti in la punta del pede che li intrarebbe uno pede da bove » [2]; verso la fine del secolo la influenza della moda francese si manifestò nel disuso dei gonnellini e delle brache [3].

(1) Fumi, *L'inventario dei beni di Giovanni di Magnavia vescovo di Orvieto e vicario di Roma*, in *Studi e documenti di Storia e Diritto*, XV, 1890.

(2) *Diario Ferrarese*, in *Rer. It. Script.*, XXIV, 297.

(3) P. D. Pasolini, *Caterina Sforza*, Roma, 1888, 232, II; *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, con intr. e ill. di Vittorio Rossi.

Bastava dunque che Gentile da Fabriano girasse intorno lo sguardo e riproducesse i personaggi del suo tempo nei loro costumi preferiti, perchè nelle sue opere apparissero quelle fogge francesi che non possono essere la prova sufficiente ad affermare una particolare derivazione artistica.

Il vero è che quei rapporti i quali è facile avvertire fra l'arte di Gentile da Fabriano e quella dei maestri stranieri a lui contemporanei hanno un' origine assai

OTTAVIANO NELLI: LA VERGINE COL FIGLIO, ANGELI E SANTI — GUBBIO, CHIESA DI S. MARIA NUOVA.
(Fot. Alinari).

più complessa di quanto il Bouchot mostri di credere e si riconnettono all' arduo e ancora insoluto problema dello sviluppo della pittura negli ultimi decenni del secolo decimoquarto e nei primi anni del decimoquinto.

Certo è che nel momento in cui la monumentale arte italiana continuava la tradizione dei grandi cicli di affreschi, estendendo le sue influenze anche fuori della penisola, in poco tempo si diffuse largamente uno stile, la cui intima omogeneità, intraveduta per il primo dal Courajod, meritò poi ad esso il nome di internazionale. In questo stile « che non riesce ancora a sottrarsi al tardo manierismo gotico, ma già si mostra imbevuto delle nuove tendenze naturalistiche, il sentimento pittorico ed ornamentale prevalse esageratamente sul senso e sulla espressione plastica delle

forme » [1], il drappeggiare delle vesti fluenti nelle curve profonde prese l'andamento di ornati calligrafici, le figure si atteggiarono con grazia infinita e con una gentilezza di esseri più puri degli umani, si moltiplicarono le scene di genere, alla larga concezione delle composizioni ideate in relazione alle masse architettoniche si sostituì la cura minuta del particolare, alla forza dell'espressione la linea armonica delle figure, all'austerità solenne la ricerca ansiosa della purità e dell'eleganza, alla grandiosità sommaria la pazienza e la diligenza nel rendere lo splendore esteriore delle cose.

Le Madonne, i santi, gli angioli giovinetti apparvero sui prati fioriti, dietro siepi di rose, come in un paradiso terrestre, su un fondo di paesaggio convenzionale, sorridendo con ingenua civetteria, allungando il bel collo ignudo fuori delle vesti signorili, aprendo i timidi occhi sotto le sopracciglia lievemente segnate alla base della fronte convessa, avvolti spesso nei capelli dalle ondulazioni ritmiche, muovendo con leggerezza indicibile le mani lunghissime, dalle dita filiformi.

Non furono ancora sufficientemente chiarite le origini di questo stile, che non mosse da nessuna individualità determinata e che si diffuse in breve tempo per tutta l'Europa centrale, ma, fra le due tendenze estreme, di cui una vorrebbe trovarne la spiegazione in una quasi inconsapevole affinità di sentire propria di una data epoca, più tosto che in un contatto diretto fra artisti di regioni diverse, mentre l'altra tutto giustifica con la teoria delle influenze esteriori, noi crediamo debba prevalere una opinione intermedia, la quale, senza escludere l'efficacia della imitazione reciproca, faccia larga parte alla importanza dello sviluppo naturale di un'arte che, prese le mosse da un patrimonio comune di cognizioni e fiorita in uno stesso tempo, per quanto in paesi fra loro lontani, doveva conservare quelle somiglianze che indicano uno stato generale di coscienza e di evoluzione.

E, in vero, mentre non può credersi che siano stati senza conseguenze gli scambi attivissimi delle opere, i viaggi degli artisti, le importazioni dei codici cavallereschi, le costumanze straniere introdotte nelle corti dei signori italiani, la presenza degli Angioini a Napoli e, in genere, la vita cosmopolita dei primi anni del quattrocento, per cui — ad esempio — alla corte di Alfonso d'Aragona erano contemporaneamente artefici italiani, catalani e borgognoni, e presso gli Estensi i ricamatori milanesi lavoravano insieme con i fiamminghi e con i tedeschi, deve pure riconoscersi che alcuni dei caratteri che trovarono più largo sviluppo nel nuovo stile, già da tempo erano apparsi nei maestri italiani. Così che il profondo senso dello spazio di Haincelin de Hagenau era stato patrimonio di Giovanni da Milano, nei più antichi affreschi di Verona, anteriori ad Altichiero e ad Avanzo, motivi spiccatamente veristici si erano associati a quelli tradizionali, e il sano naturalismo di Antonio Veneziano fino dal penultimo trentennio del secolo decimoquarto si era manifestato nella sincerità dell'espressione, nel largo uso delle architetture per dare sfondo e ampiezza alla scena e nella vivacità degli episodi colti dal vero.

Comunque sia, se ancora su questo punto non è dato venire a conclusioni assolutamente certe, è possibile indicare una serie di opere, che nella varietà delle forme locali offrono il comune fondamento di una identica tendenza.

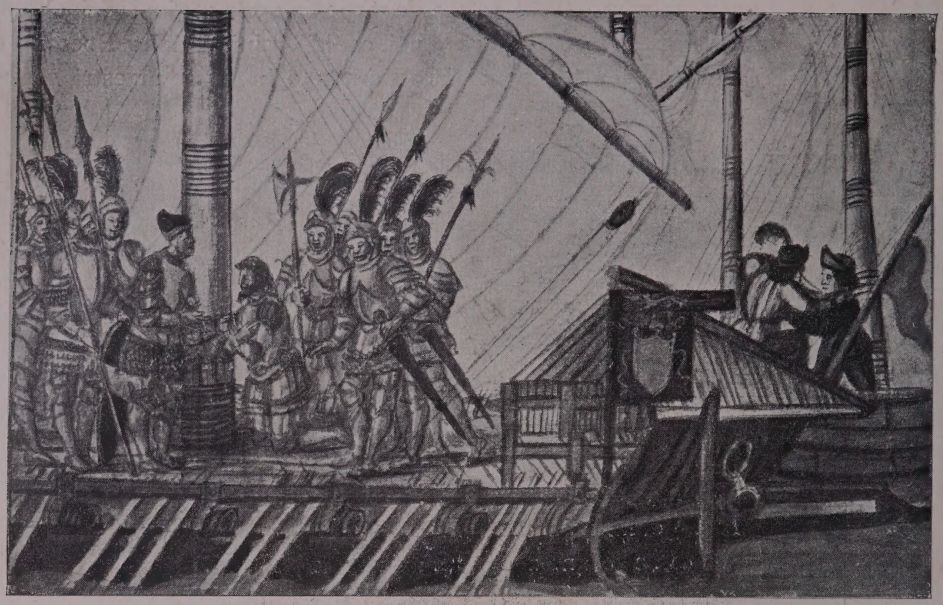
[1] P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovanni de' Grassi*, ne *L'Arte*, 1905, 337-38.

Fuori d'Italia questo movimento si estese da Colonia nelle regioni vicine e principalmente nella Westphalia [1], lasciò tracce nei codici miniati della Boemia, conquistò le Fiandre, dove trovò seguito nel Broederlam e in altri maestri, esercitò

SCUOLA LOMBARDA DEI PRIMI ANNI DEL SEC. XV: LA VERGINE COL BAMBINO FRA S. FRANCESCO E S. CHIARA.
PAVIA, MUSEO MALASPINA. (Fot. C. Nazzari).

le sue influenze sui miniatori inglesi [2], predominò nelle corti di Carlo V re di Francia [3] e di Giovanni duca di Berry [4], originò opere d'arte splendide come il

[1] ALTENHOVEN, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lubeck, 1902, 341.
[2] Cfr. il *Libro d'ore* della biblioteca Ashburnham, pubblicato dalla *Paleogr. Society*, II, 37.
[3] DELISLE, *Facsimiles des œuvres copiées et enluminées pour le Roi Charles V*, Paris, 1903.
[4] BASTARD, *La librairie de Jean duc de Berry*, Paris, 1834; CHAMPEAUX ET GAUCHERY, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France duc de Berry*, Paris, 1834.



MINIATURA DELLA HISTORIA DI ALESSANDRO III — VENEZIA, MUSEO CIVICO.

Paramento di Narbona e la *Vergine protettrice* del Museo di Puy, e codici celebri come il Messale con calendario del Museo dell'Aja, miniato nel 1366 da Lorenzo d'Anversa, l'Etica aristotelica alluminata da Ravulet d'Orléans, conservata nel medesimo museo, l'Apocalisse dell' Escuriale, le *Grandi Ore* di Chantilly, la parte più antica delle *Ore* già esistenti nella Biblioteca di Torino, una Bibbia moralizzata [1], le *Piccole Ore*, il *De Claris mulieribus* del Boccaccio e il *Libro delle sette meraviglie* della Biblioteca nazionale di Parigi, le *Ore* illustrate da Jacquemart de Hesdin della Biblioteca reale di Bruxelles e moltissimi altri [2].

In Italia il medesimo stile si affermò durante un periodo di più che mezzo secolo sopra tutto nella scuola veronese, negli affreschi della cappella Torriani in S. Eustorgio [3] e della casa Borromeo [4], nei dipinti degli Zavattari nel duomo di Monza [5], nelle decorazioni del castello di Manta presso Saluzzo [6], nelle opere di Michelino da Besozzo, di Lanfranco e Filippo de' Veri da Milano, di Antonio da Ferrara e di Masolino da Panicale, nelle pitture della cappella Bolognini in S. Petronio a Bologna e in quelle della Sagra di Carpi, negli affreschi di Riofreddo [7] e in quelli, più antichi,

(1) G. Huet, *Note sur les bibles à images 166 et 167 de la Bibl. Nat.*, in *Bibl. de l'Ecole des chartes*, 1903, 699.

(2) I. Mesnil, *Les heures du duc de Berry*, ne l'*Art flamand et hollandais*, 1907, VIII, 41 sgg.

(3) Il Both de Tauzia (*Vittore Pisano*, ne l'*Art*, 1882, I, 221 sgg.) li attribuì al Pisanello.

(4) Beltrami, D. Sant'Ambrogio e Fumagalli, *Reminiscenze di storia e d'arte in Milano*, 1902, tav. VI, VII, VIII.

(5) Beltrami e Fumagalli, *La cappella della regina Teodolinda e le sue pitture murali*, 1891.

(6) P. D'Ancona, *Gli affreschi del castello di Manta*, ne *L'Arte*, 1905, 95 sgg.

(7) V. Leonardi, *Affreschi dimenticati del tempo di Martino V*, in *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, VII, 287 sgg.

recentemente scoperti in una cappella nel comune di S. Angelo a Ravescanina, presso Alife [1], nelle storie della Vergine in S. Maria dei Ghirli presso Campione [2], in un fregio della metà del quattrocento, dipinto nel castello Odescalchi in Bracciano, e in numerose pitture isolate, fra cui ricordo un pentittico del Museo nazionale di Siracusa, una pala esistente nella chiesa di S. Martino nella stessa città e una tavola del Museo civico di Fermo. Noto qui di sfuggita che queste medesime affinità generali fecero sospettare opera di Gentile un quadretto del Museo civico di Pavia [3], che ci sembra debba invece attribuirsi all'antica scuola milanese ed ha caratteri i quali ricordano l'arte di Cristoforo di Moretto.

L'Umbria e i paesi più prossimi delle Marche per le particolari predilezioni dei loro pittori [4] si prestavano ad accogliere queste nuove tendenze dell'arte.

La natura e il valore della scuola pittorica eugubina e folignate non potranno comprendersi e giudicarsi esattamente fino a quando con metodo e con precisione non siano state distinte le opere dei molti maestri i quali fiorirono attorno a Guido Palmerucci e non sia stata delineata la personalità di Martino Nelli, di Tommaso da Foligno e di numerosi altri pittori di cui ci è conservata memoria del nome nei do-

(1) A. Filangieri di Candida, *Tardi riflessi dell'arte di Pietro Cavallini nell'arte del Quattrocento*, Napoli, 1908.

(2) Crediamo questi affreschi del principio del secolo XV e non della metà del XIV, come vorrebbe il Gerspach (*Gli affreschi di Campione*, ne *L'Arte*, 1902, 165).

(3) G. Bernardini, *I dipinti del Museo civico di Pavia*, in *Rassegna d'arte*, 1901, 151.

(4) Un ravvicinamento fra la più antica pittura umbra e la francese fu del resto già tentato; cfr. Wulf, *Zur Stilbindung der Trecentomalerei*, in *Repertorium f. Kunstw.*, 1904, 92 e segg.).

AGNOLO GADDI: ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

cumenti. Lo stesso Ottaviano Nelli si presenta ancora a noi come una sfinge e ci offre problemi la cui soluzione rimarrà impossibile, se non si procede ad una più rigida epurazione e classificazione delle sue opere, ripudiando e assegnando ai suoi scolari quelle le quali, come alcune delle storie della vita della Vergine nel palazzo Trinci di Foligno, rappresenterebbero un troppo grave regresso di fronte alla precedente attività pittorica del maestro, studiando meglio quelle altre che, a guisa dei soggetti mitologici dipinti nella stanza precedente la cappella della Madonna nello stesso palazzo Trinci, per quanto non siano del Nelli, molto intimamente si ricollegano alla delicatissima Vergine da lui eseguita verso il 1402 nella chiesa di S. Maria Nuova in Gubbio.

Allo stesso modo, per tracciare con sicurezza la storia della pittura nell'alta Marca, è di fondamentale importanza chiarire prima le molte gravissime quistioni, finora appena poste, che si riferiscono agli autori degli affreschi di Tolentino e ai loro rapporti con le pitture di S. Maria in Porto fuori e di S. Chiara in Ravenna, con quelle attribuite a Francesco da Rimini in Bologna, con altre esistenti nella chiesa, nel coro e nel refettorio di S. Maria di Pomposa, in una sala terrena dell' Università di Ferrara, nella chiesa soppressa di S. Caterina, pure in Ferrara, e nella cappella vecchia di S. Salvatore presso Collalto [1], con le opere del bolognese Jacopo Avanzi e con alcune tavolette sparse nel Museo cristiano vaticano (vetrina D, n. IX), nella collezione Stroganoff in Roma e nella raccolta di Sir Humbert Parry a Highnam Court presso Gloucester [2].

Comunque vogliano considerarsi e risolversi tali problemi, il cui esame ci trascinerebbe troppo lontano, è certo che nell' arte umbra e marchigiana del secolo decimoquarto è già il germe di quel poetico naturalismo e di quell' amore per le scene di genere che sono appunto alcuni degli elementi più caratteristici dello stile così largamente diffuso in Europa nei primi anni del quattrocento.

La linea del paese qui sembra essere nata per virtù dei suoi pittori e l' arte assume tale ritmo da apparire direttamente congiunta con quanto si vede sulle colline, nell' aria e nelle acque. I quadri e gli affreschi che gl'ignoti maestri eseguirono per le loro povere chiese campestri contengono preghiere trasmesse nel sangue della razza come antico retaggio di sogni, sono il commento, anzi la continuazione di ciò che palpita sotto quel tratto di cielo. Anche il misticismo assume nell' Umbria carattere naturalistico ed ha bisogno di chiamare con nome fraterno il sole e la luna, l' acqua

[1] I. Von Schlosser (*Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso*, in *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerhöch. Kaiserhauses*, XIX, Wien, 1898) li attribuì a Tommaso da Modena. Più giustamente Crowe e Cavalcaselle (II, 69) seguiti dal Venturi (*St. dell'arte ital.*, V, 941) alla scuola riminese.

[2] R. Fry attribuì la tavola di sir Humbert Parry ad uno scolaro di Cimabue (*Sir Humbert Parry's collection at Highnam Court*, in *Burlington Magazine*, V, vol. II, 1903) ravvicinando più tardi ad essa quella del conte Stroganoff, che assegnò ad un maestro prossimo a Giotto, sotto l'influenza della scuola romana (*Sienese art at the Burlington Fine Arts Club*, in *The Atheneum*, 4 giugno 1904). Più giustamente Langton Douglas vide nelle due tavole un'associazione di caratteri giotteschi con altri di scuola senese (*Illustrated Catalogue of Pictures of Siena*, Burlington Fine Arts Club, 1905). Il Venturi (*Storia dell'arte*, V, 939) attribuisce a pittori giotteschi romagnoli anche gli affreschi di una cappella del S. Giovanni Evangelista di Ravenna. Per quanto è dato di giudicarne sotto la ridipintura di Luca Longhi, quegli affreschi ci sembrano riconnettersi più direttamente al maestro, se pure non sono suoi come ritenne lo Zimmermann.

e il fuoco, le pietre e i fiori. Tutto ciò che nella natura splende e tutto ciò che canta, chiarore d' albe, fulgore di tramonti, tremolìo di stelle, guizzi di fiamma nei focolari, tutto qui penetra, investe, trasforma le parvenze vagheggiate dall' arte.

Già nella chiesa superiore di Assisi i Dottori della Chiesa ci appariscono dipinti nell'interno del loro studio, seduti allo scrittoio, in una intimità domestica. Negli af-

LORENZO MONACO: L'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.
(Fot. Alinari).

freschi di Tolentino gli Evangelisti sono rappresentati in amichevole conversazione con i Padri della Chiesa, la neonata Maria ha paura di entrare nella tinozza in cui vogliono cacciarla le ostetriche, il piccolo Gesù, piangendo, oppone resistenza ai genitori che lo trascinano via dal tempio dove egli ha disputato con i dottori; tutte le storie del ciclo mariologico esistenti nel cappellone di S. Nicola sono concepite, in complesso, come vere e proprie scene di genere; a Gubbio, nel chiostro di S. Francesco, l'affresco che erroneamente si crede rappresenti il trasporto della S. Casa di Loreto, mostra graziose scene della vita dei pastori, studiate e rese con acuto spirito d'osser-

vazione; nella chiesa di S. Maria della Pieve Settempedana, presso S. Severino, episodi della vita di S. Antonio si svolgono sopra un prato fiorito, in un idillico sentimento della natura e con grande libertà d'invenzione, come in una novella campestre.

In qual modo e fino a qual punto queste tendenze si siano più tardi associate con altre le cui origini di volta in volta si vollero ricercare in Francia, nelle Fiandre e nell'arte delle provincie renane, non sappiamo. Riteniamo anzi che una spiegazione definitiva potrà darsi soltanto quando sia stato compiuto uno studio comparativo delle condizioni della pittura alla fine del trecento nei diversi paesi d'Europa e quando sia stata caso per caso chiarita la portata dell'attivissimo scambio di miniature, d'insegnamenti, di sensali e di artisti che ebbe luogo fra la Germania, l'Italia, la Francia e le Fiandre. Ma è certo che la Madonna del Belvedere e le altre opere di Ottaviano Nelli, l'arte di Gentile da Fabriano e quella dei fratelli da Sanseverino riflettono il poetico senso naturalistico, lo spirito di osservazione, l'ingenua maniera rappresentativa e la predilezione episodica che già da gran tempo erano propri degli artisti dell'Appennino centrale. E, se anche dopo queste considerazioni il distacco sembra grande, non si deve dimenticare che difettano i documenti artistici di quel periodo di transizione costituito dall'ultimo trentennio del secolo decimoquarto, e che noi nulla conosciamo dell'operosità di quei pittori, i quali, come per esempio Olivuccio di Ciccarello e maestro Paolo Anconitano, per il tempo in cui lavorarono, potrebbero forse gittare qualche luce sul diffondersi dello stile gotico nell'Umbria e nelle Marche [1].

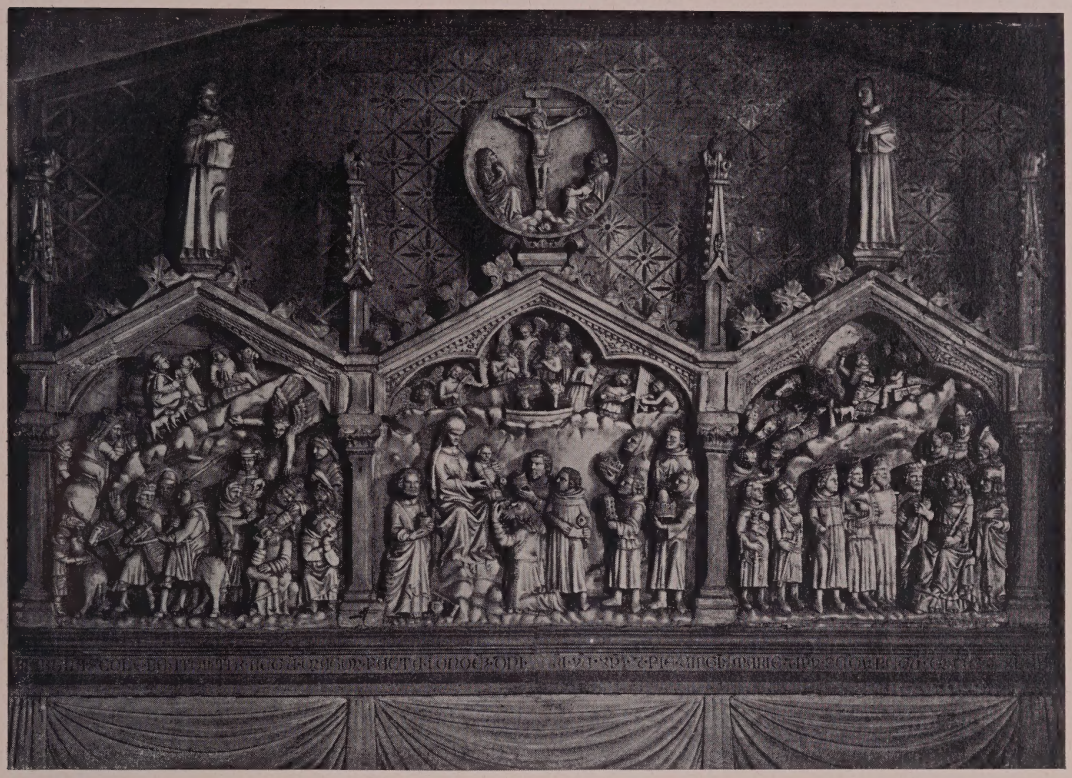
Su questo fondamento di tradizioni e di cognizioni si andarono a mano a mano sovrapponendo nello stile di Gentile influenze estranee, derivanti dalla vita e dall'arte dei differenti paesi nei quali si andò svolgendo la sua attività. Quella varia e gaia vita delle corti dell'Italia del Nord, che vivacemente si rispecchiava nei lavori degli artisti di Treviso e di Verona, lasciò memorie incancellabili nell'anima del pittore fabrianese, ma si unì, non prevalse ai ricordi della primitiva educazione. La misura e il grado di compenetrazione degli elementi diversi appariscono ben visibili nell'*Adorazione dei Magi* eseguita nel 1423 per Palla Strozzi. Qui certamente si rispecchia quella concezione tutta cortigiana e cavalleresca dell'evento religioso che predilessero gli antichi pittori veronesi, ma i rapporti si riducono ad analogie generali, ad affinità di sentimento e non di forma; dietro quell'apparizione tumultuosa di re e di cavalieri comprendi e senti l'artista che dipinge accompagnato dai ricordi lontani della serena terra natale, dalla visione degli olivi allineati sui poggi marchigiani, delle albe in cui le rondini tessono trillando la trama dei loro voli, dei tramonti luminosi nei quali il suono delle campane sembra annegare in una pioggia silenziosa di fiori. Perciò fra l'opera di Gentile e quella di Altichiero non è possibile istituire quei riscontri particolari che troppo arditamente furono tentati dallo Schubring [2].

Una delle più grandi novità recate nell'arte dai maestri dell'antica scuola ve-

(1) Maestro Paolo Anconitano morì prima del 1423. Olivuccio di Ciccarello dipingeva già nel 1386 e teneva garzoni. Egli doveva essere artista di notevole valore, se nel 1429 Filippo Maria Visconti gli ordinava un'*Adorazione dei Magi*, pagatagli cinquanta fiorini d'oro (Cfr. A. Gianandrea, *Olivuccio di Ciccarello pittore marchigiano del secolo XV*, in *Nuova Rivista Misena*, 1900, 179). Nel trittico del cardinale Brancaccio (Matelica, Museo Piersanti) eseguito negli ultimissimi anni del secolo XIV il serpeggiare gotico degli orli dei manti comincia ad apparire, ma molto timidamente.

(2) P. Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Lipsia, 1902, 132.

ronese fu la concezione dello spazio, che anche Gentile si studiò di rendere, rappresentando il lungo corteo dei Re Magi, svolgentesi per un lunghissimo sentiero serpeggiante, in varie direzioni. Ma, mentre per esprimere lo spazio i pittori veronesi si servono esclusivamente dell' architettura, che non ha più solo funzione ornamentale, ma diventa elemento vitale, organico della scena, di cui determina l' ambiente, per



SCUOLA DI BALDUCCIO DA PISA (?): LA STORIA DEI RE MAGI — MILANO, BASILICA DI S. EUSTORGIO.
(Fot. Alinari).

lo stesso scopo Gentile da Fabriano si giova della rappresentazione del paesaggio. I mirabili e fantastici prospetti architettonici, che fanno una delle prime apparizioni negli affreschi di Altichiero e di Avanzo e che si rivedono quasi immutati nelle opere di tutti i loro seguaci, non figurano che estremamente ridotti nei dipinti di Gentile, il quale celebra nei suoi quadri l' eterna giovinezza delle piante e dei fiori. Quei rapporti di distanza che nelle pitture veronesi appariscono sempre indicati per mezzo di forme architettoniche, nell' arte del maestro marchigiano sono invece costantemente determinati da forme naturali.

Non hanno maggior fondamento l' affermazione del Vasari, che disse Gentile sco-

laro del Beato Angelico, e quella del Bernasconi [1], che ritenne invece il Fabrianese maestro di frate Giovanni da Fiesole.

A parte le evidenti incompatibilità cronologiche, già notate da altri, giova osservare la profonda differenza che, nonostante alcune superficiali somiglianze esteriori, passa fra l'arte dell'uno e dell'altro maestro. Ambedue i pittori muovono, è vero, da un comune ideale di fede e di purità, ma non lo traducono in egual modo nell'arte. Se l'Angelico ha bisogno di restringere la scena attorno ai suoi personaggi per renderla più intima, per Gentile l'arte comincia a diventare lo specchio limpido della vita, lo spettacolo della scena umana e naturale contemplato con ingenuo e profondo sguardo, in un oblìo completo di tutto ciò che turba l'esistenza. Perciò, mentre il frate, tutto assorto nelle visioni ultramondane, non ascoltò se non distrattamente la voce delle bellezze naturali che gli sorridevano intorno, Gentile da Fabriano sentì e rappresentò la visione del mondo come armonia di colore e di forma, amò la luce e la campagna, si indugiò a riprodurre animali e alberi, i castelli turriti, avanzi della tirannia e della barbarie, ricordi dell'età medioevale, vicino alla poesia dei fiori e del mare. Il significato e il valore dell'arte dell'Angelico sono tutti in quella effusione di misticismo traboccante, in quella intensità di rappresentazione della vita interiore; in vece lo spirito di Gentile è tutto qui, in questa forza che principia a incatenare l'uomo alla terra, in questa musica larga e profonda che egli ascolta nell'intimo, per esprimerla poi come un ricordo di pace, per celebrarne la vita e la bellezza.

Influenze senesi nell'arte di Gentile da Fabriano furono già diligentemente rilevate, prima da Crowe e Cavalcaselle, poi da altri [2], così che non è il caso d'insistervi molto. Anche se non si vogliono accettare tutte le conclusioni del Cavalcaselle, il quale vede rapporti diretti anche nelle coincidenze accidentali determinate da uno stato di evoluzione iconografica di particolari soggetti e negli errori e nelle manchevolezze comuni a tutti gli artisti di quel periodo [3], è innegabile che riscontri fra le opere senesi e quelle di Gentile si trovano. Essi però, a nostro avviso, non sono indizio di relazioni individuali, ma rispecchiano quel largo movimento, preesistente a Gentile, per cui, già nella seconda metà del trecento, la luminosità vivace, l'ingenua poesia, la mistica esaltazione e la gaiezza dell'arte senese penetrarono profondamente la pittura fiorentina e le scuole dell'Appennino centrale.

[1] Bernasconi, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medii tempi a tutto il secolo XVIII*, Verona, 1864, 9.

[2] Cfr. S. Weber, *Fiorenzo di Lorenzo*, Strassburg, 1904, 8; Ph. Walter Rothes, *Anfänge und Entwickelungsgänge der alt Umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst*, Strassburg, 1908, 23, 26, 32. — Il Walter Rothes (*op. cit.*, p. 4) scrive che su tutta la scuola fabrianese in genere e su Gentile in particolar modo ebbe influenza la pittura veneziana! Lo stato della pittura in Venezia durante la seconda metà del trecento è ormai troppo noto, perchè dobbiamo trattenerci a dimostrare l'infondatezza di un'affermazione che ha la pretesa di rovesciare tutte le cognizioni che possediamo sull'argomento. Si veda, ad ogni modo, il nostro capitolo su gli influssi dell'arte di Gentile a Venezia.

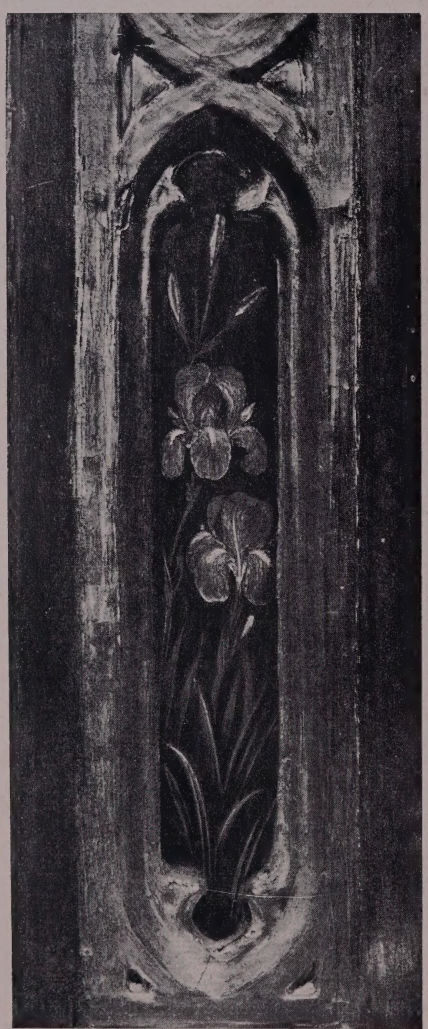
[3] Il Cavalcaselle, per esempio, accennando agli angeli musicanti dell'*Incoronazione* di Brera, osserva che « questo gruppo ricorda consimili episodi nelle storie del Credo eseguite da Taddeo Bartoli nella Cattedrale di Siena » (vol. IX, p. 68). E prosegue: « Si scorgono in queste figure, come del resto anche in quelle del gruppo principale . . . . . gli errori comuni agli artisti della scuola senese ». Ognuno vede quanto simili accenni generali e superficiali difettino di precisione.

BARTOLO DI MAESTRO FREDI: L'ADORAZIONE DEI MAGI — SIENA, ACCADEMIA DI BELLE ARTI.

(Fot. Alinari).

LE OPERE.

Se fossero pervenute fino a noi tutte le opere di cui è parola nei documenti relativi alla vita di Gentile da Fabriano, sarebbe molto facile ricostituire con la più scrupolosa certezza cronologica tutta l'attività del maestro, assegnando una data certa anche a quelle opere che non hanno il certificato della loro origine e che ora ci appariscono più o meno isolate nella produzione artistica del pittore marchigiano. Pur tuttavia una critica accurata delle fonti della biografia di Gentile e gli elementi che è dato desumere dall'esame stilistico e dal confronto dei suoi dipinti, ci rendono possibile di delineare in qualche modo l'evoluzione della sua operosità.



GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARE DELL'ANCONA DELL'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

Narra Amico Ricci che Gentile da Fabriano, dopo aver lavorato in Siena, nel Foro dei Notai, iniziò un lungo giro per l'Umbria, lasciando opere a Gubbio, a Città di Castello e a Perugia. Quindi « trovandosi non molto lungi dalla sua patria fu richiamato forse dall'amore del natio luogo ovvero colà invitato dai PP. Osservanti di Valle Romita. Imperocchè circa quel tempo gli fu allogato il celebre quadro che egli dipinse nella loro chiesa rurale, detto appunto il quadro della Romita » [1]. E, poco più avanti, dopo avere osservato come agevolmente possa credersi « poichè ci siamo indotti col nostro pittore nella sua terra natale, che ivi oltre alla notata opera, che avanzò tutte le altre in celebrità, si adoperasse pure in altri lavori », il Ricci si fa a descrivere la tavola che era nella chiesa di S. Nicolò in Fabriano e che, dopo avere lungamente peregrinato fra Osimo, Matelica e Roma, trovò finalmente riposo e ospitalità nel Museo di Berlino.

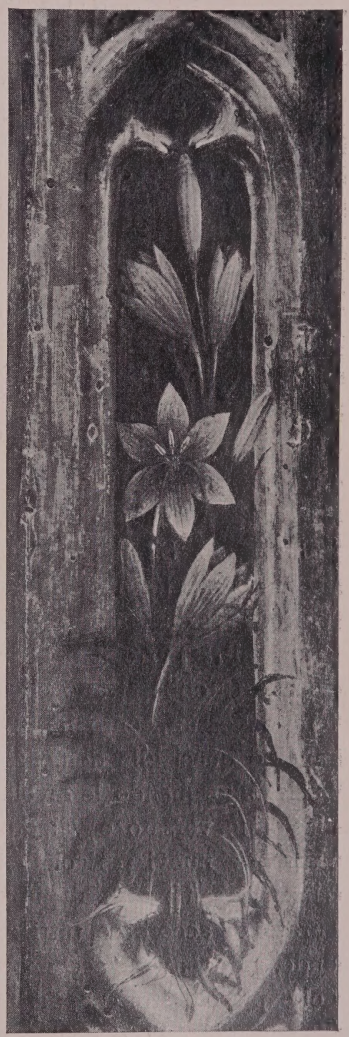
Il semplice esame dei documenti che si riferiscono alla vita di Gentile non ci consente di ammettere questo itinerario pittorico. Da Venezia a Brescia, da Brescia probabilmente a Fabriano, da Fabriano a Firenze, poi a Siena, quindi a Orvieto e

[1] A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1834, I, 152.

finalmente a Roma, noi possiamo accompagnare il pittore marchigiano in tutte le sue peregrinazioni. La stessa scarsezza dei suoi lavori in Fabriano e in altri luoghi delle Marche prova che l'artista operò poco per la patria sua. Uscitone giovane, occupato poi in lavori importanti e ben retribuiti, egli dovette dimenticare ben presto i dorsi boscosi del suo Appennino e tornò forse a Fabriano solo per pochissimi mesi nel 1420, dato, come sembra più probabile, che le istanze per ottenere l'esenzione dai tributi del comune siano state presentate a Tommaso Chiavelli da lui direttamente, e non per mezzo di qualche mandatario.

Del resto, ove si eccettui la Vergine col Bambino già esistente nella chiesa di S. Domenico in Perugia e ora conservata nella galleria della stessa città, mancano le traccie del passaggio di Gentile attraverso l'Umbria, poichè non sono suoi — come vorrebbe la tradizione formata forse su alcune parole del Vasari — ma degli scolari di Ottaviano Nelli gli affreschi del coro di S. Agostino in Gubbio, e non a lui, ma ad Antonio Vivarini, come fu già dimostrato [1], deve attribuirsi la tavola del Museo di Città di Castello rappresentante la Vergine col Bambino. Abbiamo insistito su questo punto non solo per chiarire una quistione importante relativa alla biografia di Gentile da Fabriano, ma per togliere di mezzo ogni difficoltà che potrebbe contrastare ad una esatta distribuzione cronologica dell'attività del pittore. Poichè, ove risulti provato che Gentile, dopo che se ne fu allontanato la prima volta, non fece in patria che una breve apparizione avanti di stabilirsi a Firenze, ne consegue che quasi sicuramente debbono attribuirsi al primo periodo della sua attività quelle opere le quali sappiamo eseguite dal pittore per chiese delle Marche, cioè la tavola di Berlino, le diverse parti del polittico proveniente da Valle Romita e un piccolo quadretto rappresentante S. Francesco che riceve le stigmate, conservato nella collezione Fornari in Fabriano.

Il polittico che Gentile dipinse per i Minori Osservanti di Valle Romita rappresenta l'*Incoronazione della Vergine*, alla quale assistono da un lato Santa Maria Maddalena e S. Domenico, dall'altro S. Girolamo e S. Francesco. Altre piccole tavolette, delle quali si conservano quattro, rappresentanti l'uccisione di S. Pietro Martire, S. Tommaso d'Aquino leggente, S. Francesco che riceve le stigmate e



GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARE DELL'ANCONA DELL'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

[1] P. Toesca, *Ricordi di un viaggio in Italia*, ne *L'Arte*, 1903, 248.

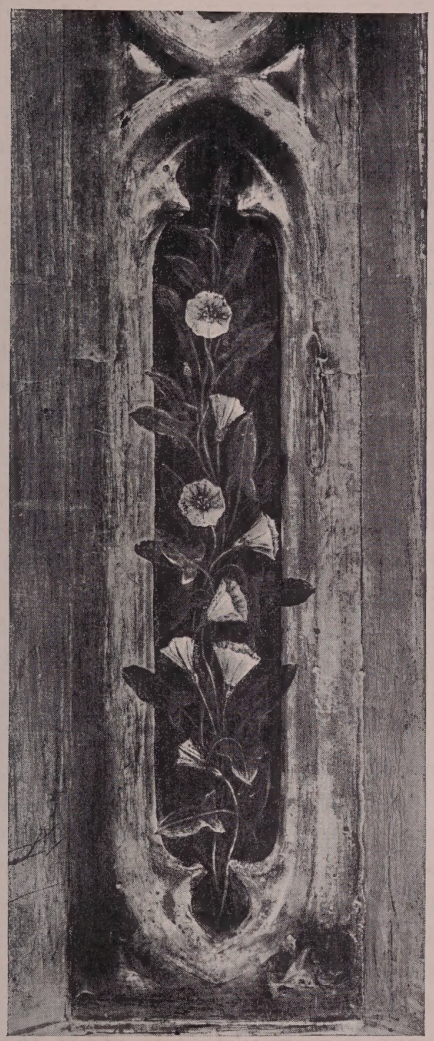
S. Giovanni Battista nel deserto, completavano la ricca ancona, che rimase nella quiete della modesta chiesuola campestre fino al tempo del Regno italico, allorchè fu barbaramente scomposta nelle sue varie parti. La tavola centrale e le laterali, trasportate a Milano, trovarono ricovero nella galleria di Brera; i quattro quadretti sopra descritti rimasero a Fabriano in casa Rosei; il quinto, rappresentante la Crocifissione, « fu venduto a un orientale » [1] e non se ne ebbe più notizia. Recentemente anche le quattro tavolette appartenenti alla famiglia Rosei, dopo un radicale restauro, furono collocate nella Pinacoteca Braidense. Che esse, insieme con la Crocifissione, formassero la predella del polittico è ammesso da tutti, sebbene vi siano ragioni che potrebbero dar luogo a qualche dubbio. Il primo sospetto deriva dal non trovare corrispondenza fra i soggetti rappresentati sulle tavolette e i santi raffigurati sui compartimenti superiori del polittico. È noto che generalmente le scene dipinte sulle predelle erano intimamente connesse con quelle ad esse sovrastanti, episodi delle vite dei santi posti immediatamente al di sopra, una specie di commento figurato per cui, sotto la solennità delle figure atteggiate nella loro regalità ieratica, appariva l'intimità della scena di genere. È vero che verso la metà del quattrocento una certa indipendenza si introdusse nella scelta dei soggetti delle predelle, ma allorchè Gentile dipinse il polittico di Valle Romita non esisteva nelle Marche — almeno a giudicare dalle opere rimaste — esempio di una simile libertà. Si aggiunga che Amico Ricci, il quale non conobbe l'ancona del pittore fabrianese, ma ne ebbe notizia da coloro che l'avevano veduta quando essa era ancora integra, scrivendo delle tavolette acquistate dal Rosei, dice che esse « formavano corona » al dipinto principale. Se alcuno, pertanto, sospettasse che i quattro piccoli dipinti recentemente entrati a Brera non fossero parte del gradino del polittico di Valle Romita, il dubbio sarebbe in qualche modo giustificato. E si potrebbe allora pensare, tenendo presenti le parole del Ricci, che i quadretti del Rosei e la Crocifissione smarrita fossero collocati in alto, al di sopra delle tavole principali. Tutta l'ancona avrebbe allora avuta una forma approssimativamente simile a quella del polittico di Simone dei Crocifissi esistente nella Pinacoteca di Bologna e a quello eseguito più tardi da Masaccio per la chiesa del Carmine a Pisa, dato che sia esatta la ricostruzione fattane dal Suida [2].

D'altra parte il polittico di Gentile probabilmente avrebbe dovuto avere una predella e sarebbe strano che di essa, costituita di almeno cinque comparti, non avessero tenuto nessun conto nè Amico Ricci nè il Montevecchi nè altri scrittori, contemporanei o quasi alla demolizione della grande ancona, e nemmeno quel Carlo Rosei, il quale, allorquando le tavole principali furono trasportate a Milano « com'era in molte discipline versato e valente conoscitore di oggetti d'arte, ebbe pietosa cura di sottrarre da nuovi pericoli » i quattro quadretti che erano rimasti. Una simile dimenticanza ci sembra assai più inverosimile della ipotesi che Gentile da Fabriano non siasi curato di accordare tutti i soggetti del gradino con quelli delle tavole sovrastanti, onde, dopo avere accennato alla possibilità di un dubbio intorno alla destinazione delle piccole storie appartenenti al polittico di Brera, preferiamo credere che esse, insieme col quinto comparto di cui non si ha più traccia, costituissero veramente la predella del polittico e che le parole del Ricci abbiano un significato metaforico.

(1) A. Ricci, *op. cit.*, I, 153.

(2) W. Suida, *L'altare di Masaccio già nel Carmine a Pisa*, ne *L'Arte*, 1906, 125.

Tanto più che le misure delle singole parti confermano questa opinione, quando si tenga presente che le colonnette onde erano separate le tavole superiori del polittico dovevano allargarsi in pilastri nel gradino. Considerando anche la posizione e l'at-



GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARI DELL'ANCONA DELL'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

teggiamento delle singole figure, le quali non potevano che essere rivolte verso la scena rappresentata nella tavola centrale, è facile ricostituire nella sua integrità il polittico di Valle Romita.

Sotto la scena dell'Incoronazione otto angeli musicanti sono inginocchiati su uno spicchio di sfera sparso di astri lucenti. Questa è certo l'ultima di quelle rappresentazioni del cielo sotto forma di segmento stellato, che erano state abbastanza comuni

nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medioevo [1] e che rimasero tanto a lungo nell'arte forse prive di significato preciso e usate ancora, come in quella primitiva opera di Gentile, con intenti esclusivamente decorativi.

Ma l'anima giovanile del pittore rivela i suoi sogni più puri nelle quattro scene superstiti della predella, scene di silenzio e d'innocenza espresse con mirabile intimità di sentimento e con la maggiore semplicità di mezzi, vere manifestazioni di uno stato di umiltà e di purezza, aspirazioni alla solitudine e alla preghiera che allontanano lo spirito dal mondo.

Per significare questo senso della solitudine, Gentile si sottrae alla tradizione letteraria e dipinge S. Francesco non in compagnia di frate Leone, ma solo, in un paesaggio di rupi scoscese, nude, selvagge [2]. Intorno a lui soltanto i quercioli levano i rami nell'aria quieta, ove non trema una forma, ove tace ogni suono, e la divina volontà che opera il miracolo si sente come una presenza vivente e misteriosa.

Lo stesso paesaggio si rivede nella tavoletta rappresentante S. Giovanni nel deserto, perchè all'artista, povero di mezzi, non importa di ripetersi, pur che riesca ad esprimere quella profonda poesia delle cose semplici che parla al cuore con una voce nota. Nessuno potrà mai affermare che quelle due roccie dirupate, nelle quali una vegetazione di arbusti nani nereggia fra le sinuosità e i crepacci, diano un'adeguata immagine del deserto sconfinato. E pure nessuno potrà sottrarsi al fascino di quella ingenua rappresentazione naturale, perchè il segreto della sua vita non è nella forma, ma nel sentimento intimo che l'artista ha saputo infondervi. L'asceta seminudo, vestito soltanto di una pelle caprina, con i capelli lunghi sulle spalle, vive in solitudine fra quelle rupi, in compagnia di quegli alberi, in immediato contatto con la natura, e tutte quelle semplici forme accompagnano la sua preghiera con la loro aspirazione a salire, vigili e intente come persone vive.

Anche negli altri due quadretti l'artista ha voluto che la rappresentazione dell'ambiente si corrispondesse perfettamente. Sono due corti solitarie, piccoli giardini di monasteri, in cui si vedono una tragica scena di morte e una devota immagine di raccoglimento e di contemplazione. Ma, pure nella rappresentazione di soggetti così diversi, il sentimento animatore è unico; esso corrisponde perfettamente a quello che spira fra le roccie del deserto e della Vernia, è il sentimento francescano della fratellanza e dell'umiltà, generato da uno stato infantile d'innocenza.

S. Tommaso d'Aquino legge seduto su uno sgabello di legno, nel suo cortiletto. Di là dal muro una bella chiesa, dalla facciata marmorea, apre le sue bifore eleganti al vento dell'alba e le rame verdi scintillano giocondamente al primo sole, ma il monaco non se ne accorge; quell'angolo nascosto basta alla sua preghiera, tutto il suo mondo è in quel breve spazio su cui si apre la porta della sua cella; egli medita e vive fra i fiori, stelle della terra, all'ombra del campanile, sotto la protezione delle campane, di cui inconsapevolmente l'artista si è fermato a significare, in quella solitudine, la silenziosa immobilità.

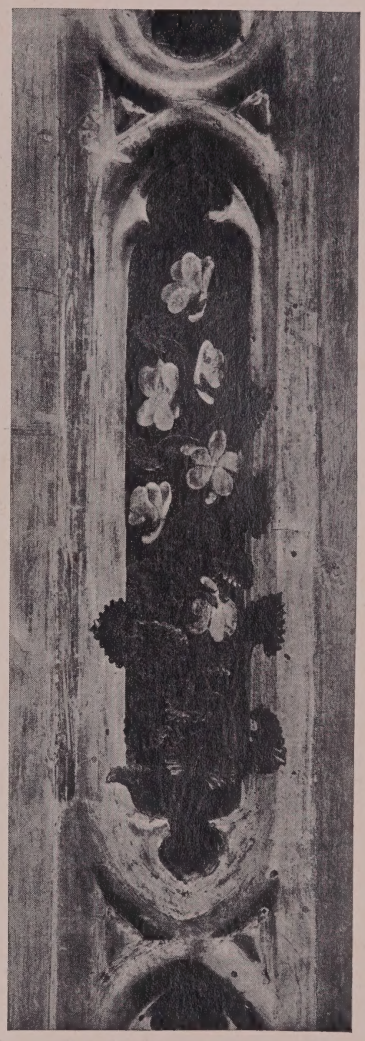
Par certo che l'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca di Brera sia, fra quanti ce ne sono rimasti, il più antico documento dell'attività di Gentile da Fabriano.

(1) W. de Gruneisen, *Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medioevo*, in *Archivio della Società romana di storia patria*, 1907, 443 sgg.

(2) Questa iconografia, del resto, è abbastanza comune.

Quell'opera d'arte, infatti, ha forme ancora timide e incerte e particolari arcaistici; le prospettive sono costantemente errate e, specialmente nelle estremità delle figure, il disegno è imperfetto. Più tardi il pittore fabrianese acquista altra forza, i partiti del panneggio si svolgono con maggiore varietà di espedienti logici e naturali, un'ombra più densa si addentra nelle pieghe, il modellato e il rilievo divengono più consistenti.

A persuadersene basta confrontare l'*Incoronazione* della Pinacoteca di Brera con l'altro quadro del medesimo soggetto (m. 0,84 × m. 0,61) che si conserva a Parigi, nella galleria di M. Henri Heugel, e che qui abbiamo la fortuna di riprodurre per la prima volta. Benchè danneggiata da un audace restauro, la bellissima pittura — frammento di un polittico — ci presenta il maestro nel possesso completo di tutti i suoi mezzi, nel pieno sviluppo della sua meravigliosa facilità decorativa. La Vergine si riconnette direttamente alla Madonna dell'*Adorazione dei Magi*; gli angeli, che a tre a tre fiancheggiano la composizione centrale, trovano riscontri evidenti con quelli della tavola di mezzo del polittico Quaratesi, non solo nei tipi, ma nelle acconciature, nella forma dei piccoli diademi, nella foggia delle vesti — diverse soltanto per la stoffa — e nella disposizione. Solo negli abiti dei re orientali della grande ancona eseguita per Palla Strozzi, Gentile da Fabriano profuse una ricchezza simile a quella delle stoffe meravigliose che si vedono nella piccola tavola del signor Heugel. Le delicate figure sfiorate appena da tenui onde di luce, dalle forme lievemente segnate nel sottile intreccio delle curve gotiche, concepite come isolati elementi di bellezza, non partecipano al dramma della vita, ma creano una musica di linee e di suoni vibranti entro una fulgida e intensa atmosfera d'oro. E l'oro scintilla sui drappi distesi a circoscrivere quella scena di dolcezza, risplende nelle gemmate corone disseminate sull'ampio manto di Maria, nei fiori luminosi delle vesti del Redentore e degli angeli, penetra e investe tutte le forme come il sole, per virtù di un accordo cromatico che si intona su una nota di fulgida luce.



GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARE DELL'ANCONA DELL'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

Riteniamo per certo che l'*Incoronazione* di Parigi sia stata dipinta nell'ultimo periodo della dimora fiorentina del maestro; e in questa opinione, fondata sui caratteri intrinseci dell'opera d'arte, ci conferma il trovare nell'aureola della Vergine le iscrizioni arabe che non vediamo in nessuna delle pitture eseguite da Gentile prima

di venire a Firenze. Nessun' altra ipotesi riteniamo di poter fare sull'origine e la destinazione della tavola del signor Heugel, poichè non crediamo che un indizio possa essere fornito a questo riguardo dalla corona e dalla sigla che si vedono sul manto della Madonna [1]. Gentile, in fatti, amò ricopiare dal vero le stoffe che gli capitavano sott'occhio e documento di questa sua passione sono le iscrizioni, evidentemente tratte da tessuti orientali, che si vedono sui bordi del manto della Madonna del polittico Quaratesi, nelle aureole delle Madonne di Pisa e di Firenze, sullo scialle di una delle ancelle di Maria e sulla bandoliera di uno scudiero dei re nella pala dell'*Adorazione dei Magi*. E se qualche volta, probabilmente, Gentile conobbe il tenore delle iscrizioni che ricopiava, come nel bordo del drappo su cui riposa il piccolo Gesù del quadro di Pisa, ove si legge il noto versetto del Corano: « *Non v'è altra divinità all'infuori di Dio* » mutilato della seconda parte: « *e Maometto è il suo profeta* », altre volte riprodusse macchinalmente e senza troppa precisione ciò che vedeva, come nell'aureola della Madonna di Pisa, in quella del S. Giuseppe e sulle vesti di molti personaggi dell'*Adorazione dei Magi* [2].

In un tempo assai vicino al polittico di Valle Romita Gentile eseguì la tavoletta della collezione Fornari in Fabriano — unico documento dell'operosità del maestro rimasto ancora in patria — rappresentante *S. Francesco che riceve le stigmate* [3].

Le affinità che uniscono questo delizioso quadretto all'altro simile della Pinacoteca di Brera sono evidenti, sebbene il S. Francesco della raccolta Fornari mostri già i segni di una maggior larghezza e di un' arte alquanto più evoluta, specialmente nella rappresentazione delle forme naturali, in cui è forse minore sentimento poetico, ma una libertà ignota al gradino del polittico di Valle Romita.

L' alpestre paesaggio, in cui il santo poverello si ridusse a passare gli ultimi giorni della sua esistenza, è reso dal pittore con accenti di un verismo ancora ingenuo, ma profondamente suggestivo. Alla stessa guisa di S. Francesco, Gentile si rivela un adoratore delle semplici cose della natura, e in quella visione della religiosa terra marchigiana, fra i monti dirupati, salienti nel chiarore mattinale come implorazioni degli uomini verso le ultime stelle, crescono i fiorellini campestri, gli umili fiori che il santo di Assisi e il pittore di Fabriano amarono.

(1) La corona è quella che in Italia usavano e usano tuttora coloro che furono insigniti della nobiltà equestre del sacro romano impero.

(2) L'esistenza di iscrizioni arabe nell'*Adorazione dei Magi* di Gentile fu già segnalata da R. Sewell in una nota inserita in *Journal of the Royal Asiatic Society*, gennaio 1907, 163. Se non che il Sewell non accenna che alle due iscrizioni che si vedono nelle aureole di Maria e di Giuseppe e non parla affatto del loro contenuto. Non sempre inoltre, come pare ritenga il Sewell, Gentile ricopiò fedelmente le iscrizioni arabe che ebbe sotto gli occhi, ma spesso, senza badar troppo all'esattezza dei particolari, attese soltanto a riprodurre l'effetto complessivo. In questi casi, se bene l'insieme dia l'impressione di una scrittura araba, e la maggior parte dei segni siano realmente lettere di questa lingua, per quanto deformate, pure si incontrano frequentemente dei segni che non sono nè lettere nè gruppi di lettere arabe e che solo si armonizzano più o meno bene col resto. Cade pertanto l'affermazione del Teza, che nell'aureola della Madonna di Pisa credette di leggere la firma di Gentile scritta alla rovescia. (*Per una firma di Gentile*, in *Augusta Perusia*, 1907, p. 145). — Anche le note musicali che si vedono sui rotuli svolti dagli angeli nei quadri di Perugia e di Parigi (*Incoronazione della Vergine*) furono ricopiate da qualche antico graduale.

(3) A. Colasanti, *Un dipinto inedito di Gentile da Fabriano*, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1907, XI, 19.

Nel piccolo quadro del Fornari anche la composizione apparisce meno timida di quella del compartimento simile della predella di Brera, per quanto segua più fedelmente la narrazione di Tommaso da Celano, facendo assistere alla scena, che si svolge dinanzi al piccolo eremo costruito fra i monti della Vernia, frate Leone, il quale, abbagliato dalla visione celestiale, si protegge gli occhi con la mano.

La tavola che oggidì si conserva nel Museo di Berlino, e che deve risalire, presso

GENTILE DA FABRIANO: CUSPIDE CENTRALE DELL'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

a poco, a questi medesimi anni, fu dipinta da Gentile per la chiesa di S. Nicolò di Fabriano, donde non sappiamo quando e perchè fu tolta. Da un manoscritto appartenente alla famiglia Leopardi si ha notizia che nell'anno 1660 la preziosa pittura si trovava in Osimo; nel 1828 essa era a Matelica e un anno dopo la vide a Roma Amico Ricci [1]. Ma anche qui la bella tavola rimase poco, perchè nel 1837 Federico Guglielmo III ne fece dono al Museo di Berlino [2].

Sopra un semplicissimo trono di legno scolpito, all'ombra di due alberi su cui

(1) A. Ricci, *op. cit.*, I, 169.
(2) *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, Berlin, 1891, 108.

stanno appollaiati rossi angioletti musicanti, siede la Vergine. A destra S. Caterina si avanza, reggendo la palma del martirio, a sinistra S. Nicolò presenta il committente del quadro alla Madonna e al Bambino, che, ritto sulle ginocchia della madre, benedice il divoto donatore. Dal piano smaltato di fiori si innalzano due gigli ai lati

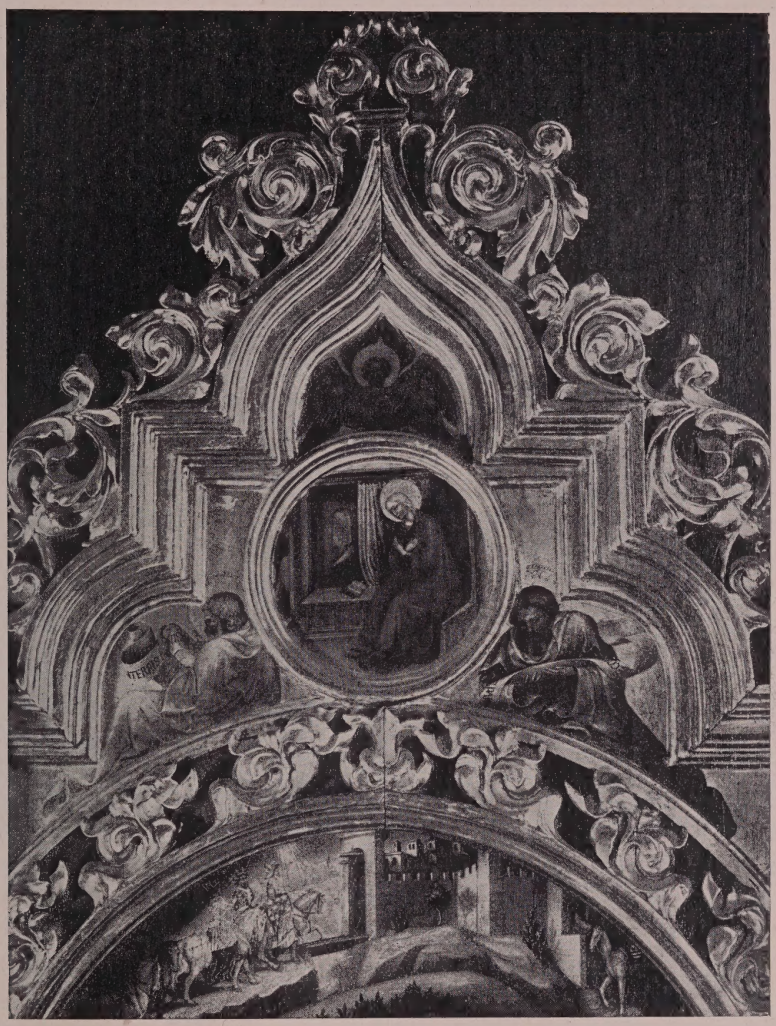
GENTILE DA FABRIANO : CUSPIDE DI SINISTRA DELL'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

del trono, e la primaverile fioritura dei trifogli continua sulla elegante veste di S. Caterina. Sulla cornice del quadro si legge: *gentilis de Fabriano pinxit.*

Ora che venne definitivamente rivendicata a Jacopo Bellini la Vergine col Bambino del Museo del Louvre [1], riesce più interessante studiare nella tavola della galleria di Berlino l'immagine dell' offerente inginocchiato. Poichè quella figura, ancora

[1] C. Ricci, *Jacopo Bellini*, in *Emporium*, nov. dic. 1903. Già il Venturi aveva tolto il quadro a Gentile da Fabriano (*op. cit.*, 25-26).

stecchita e impacciata nel suo atteggiamento, ha un carattere così profondamente personale nello sguardo e nella fisonomia, che alla distanza di circa mezzo secolo lascia presentire i ritratti eseguiti dal Pisanello. Perciò è ancora più vivo il rammarico per la perdita dei due ritratti ricordati dall'Anonimo morelliano in casa di M. Antonio



GENTILE DA FABRIANO : CUSPIDE DI DESTRA DELL'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Pasqualigo [1] e della tavola rappresentante Martino V insieme con dieci cardinali, in tal modo raffigurati, dice il Facio, « ut naturam ipsam aequare et nulla re dissimiles videantur ». Il Berenson diede notizia, sotto il nome di Gentile da Fabriano, di un ritratto esistente nella collezione di Mr. W. A. Leatham a Cirencester [2]. Ma questo

(1) MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno*, ed. FRIZZONI, Bologna, Zanichelli, 1892.

(2) B. BERENSON, *Scoperte e primizie artistiche*, in *Rassegna d'arte*, 1904, 158. È inutile dire che l'attribuzione a Gentile è frutto di un errore di stampa, segnalatoci dallo stesso autore.

ritratto non è opera del Massi, bensì di quel Francesco di Gentile, pittore derivante in gran parte dai Crivelli e dai Vivarini, di cui si conserva una tavola firmata nel Museo cristiano vaticano. Anzi abbiamo potuto identificare il quadro del Leatham con quello che fu già a Fabriano in casa Castrica, donde passò prima nella famiglia Serafini, poi presso Francesco Liberati e da ultimo nella collezione Barker. (1)

È evidente che ogni indagine cronologica intorno alle opere sopra descritte deve limitarsi ad accertare se esse siano state eseguite dal pittore innanzi che egli si allontanasse la prima volta dalle Marche, o se non rappresentino un periodo di attività intermedia, riferibile all'anno 1420, nel quale Gentile tornò in Fabriano. Se conoscessimo uno solo dei dipinti lasciati da Gentile a Venezia, la ricerca sarebbe di molto facilitata; ma il difetto di simili preziosi elementi di confronto è in gran parte compensato dalla esistenza di opere datate di poco posteriori al 1420. Or bene, chiunque vorrà confrontare l'ancona di Brera, la tavola di Berlino e il piccolo S. Francesco del Fornari con l'*Adorazione dei Magi* della galleria dell'Accademia di Firenze, dovrà convenire che quest'ultima opera rappresenta rispetto alle precedenti un tale progresso che non sarebbe assolutamente spiegabile in un periodo di pochi mesi. (L'*Adorazione dei Magi*, terminata nel maggio del 1423, dovè richiedere non breve tempo per la sua esecuzione).

Comprendiamo benissimo come l'attribuire i più antichi quadri di Gentile da Fabriano, pervenuti fino a noi, al 1420, ad un periodo cioè posteriore alla dimora del pittore nell'Italia Settentrionale, tornerebbe comodo per spiegare alcuni caratteri di quelle opere d'arte. Ma non si deve dimenticare che, mentre quei medesimi elementi appariscono nei dipinti dei fratelli da Sanseverino e nella tavola del Municipio di Pietralunga, firmata da Ottaviano Nelli nel 1403, essi sono assolutamente estranei all'arte veneziana prima che Gentile giungesse sulla laguna.

Fra le opere che Gentile da Fabriano lasciò fuori della sua patria, quella in cui più evidente si rivela l'impronta giovanile del maestro è la tavola della Galleria comunale di Perugia, rappresentante la Madonna seduta su un ricco seggio dorato, in atto di porgere una melagrana al Bambino.

Dietro e intorno al seggio spuntano piante di rose e di gelsomini e ai piedi di esso sette piccoli angioli inginocchiati tengono un rotolo segnato di note musicali, sotto cui si legge: « Regina coeli laetare alleluja ». Nel fondo d'oro, così da un lato come dall'altro, sono graffiti alcuni angioli volanti, e nell'aureola della Vergine è scritto: « Ave Maria gratia plena Dominus tecum ». La tavola, frammento di una più grande composizione, proviene dalla chiesa di S. Domenico in Perugia.

Il soggetto della Vergine seduta col Bambino fu assai frequentemente trattato da Gentile da Fabriano e apparisce in altre opere, oltre la tavola di Berlino.

A Pisa nel Museo civico, una delle più graziose opere del maestro rappresenta appunto la Madonna che, con le braccia conserte al seno, si china sul piccolo Gesù steso sulle sue ginocchia; a Orvieto, sulla navata sinistra del Duomo, Maria e il Divino Infante appariscono dipinti in dolce atto d'amore; nell'Università di New-Haven, nella tavola

(1) Corrisponde perfettamente alle notizie e alla descrizione che ne diedero l'ANTALDI (*Notizie degli artisti di Pesaro, Urbino e luoghi circonvicini*; il MONTEVECCHI (*Aggiunte alla memoria di Gentile da Fabriano*, 1-2); AMICO RICCI (*Op. cit.*, I, 154-55 e 169) e CAVALCASELLE (IX, 83).

che il Venturi erroneamente suppose appartenente al polittico Quaratesi, fra due pilastri traforati da eleganti finestre, da cui escono bizzarramente rami di melograno carichi di frutta, la Madonna, come nella tavola di Berlino, sorregge il Putto benedicente; il piccolo frammento posseduto dal Berenson riproduce questo medesimo motivo; finalmente nella parte centrale dell'ancona Quaratesi, recentemente scoperta nella collezione di Buckingham Palace, il piccolo Gesù, stretto fra le braccia della

GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARE DELL'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.
(Fot. Gargiolli).

madre, fissa sorridendo gli angeli che lo adorano ai piedi del trono. In ognuno di questi gruppi il pittore cercò di ripetere con semplicità il suo ideale di fede e di amore, pur tuttavia, tenendo presenti come capisaldi cronologici l'*Adorazione dei Magi*, il frammento del polittico Quaratesi, terminato nel maggio del 1425, e l'affresco di Orvieto, eseguito nello stesso anno, è possibile seguire l'evoluzione dello stile del maestro nel tempo.

La tavola di Perugia segna l'inizio di questa evoluzione e si riconnette strettamente al polittico della Pinacoteca di Brera. Si guardino gli angeli che in basso cantano le laudi di Maria, si confrontino le due figure della Vergine, dal modellato ancora incerto, dagli occhi che sembrano gonfi di pianto, dalla posa impacciata, dalle mani sproporzionate, il cui pollice si ingrossa esageratamente alla sua estremità, e le affinità fra le due opere appariranno evidenti.

GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARE DEL CORTEO DEI RE MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.
(Fot. Gargiolli).

Di qualche tempo posteriore può credersi la Madonna di New-Haven, che nell'atteggiamento del Putto richiama la tavola eseguita per la chiesa di S. Nicolò in Fabriano. Qui il modellato è più deciso, il disegno più corretto, le estremità meglio curate, la tecnica più franca e progredita, le pieghe logiche e sobrie, con poche traccie dei gotici contorcimenti; tutta la composizione inoltre acquista nobiltà e decoro dall'architettura semplice ed elegante, che la chiude come in una cornice di marmo. Il quadro passò all'Università americana dalla collezione del signor James Jackson Jarves, che l'acquistò a Firenze [1].

Il dipinto del Museo civico di Pisa si ricollega intimamente al frammento posseduto dal signor Berenson e alla parte centrale dell'ancona Quaratesi. Attorno alle gentili figure non crescono più i fiori dei campi, ma fiammeggiano i broccati preziosi; lungo l'orlo del manto della Vergine, nero e in gran parte restaurato, è scritta a lettere auree tutta la salutazione angelica; il Bambino è poggiato su una coltre ricamata d'oro, dai bordi inscritti e riccamente operati; il fondo, come nel frammento di Buckingham Palace, è di stoffa con fiorami ricamati e finge una tenda sostenuta in alto e spiovente a dritta dietro la Vergine. Le mani, affilate e lunghe, non sono dipinte con straordinaria finitezza, il colore delle carni, verdastro con toni rosei delicatissimi, rivela l'arte di un maestro padrone di tutti i segreti della tecnica; il Bambino non è più

[1] *American Journal of Archaeology*, aprile-giugno 1895.

rigido ed immobile, ma si agita sulle ginocchia materne, si attacca con la sinistra a un lembo del manto della Madonna, che fissa con profonda intensità di sentimento. Ancora un passo, e l'arte del maestro fabrianese toccherà nell'affresco di Orvieto la più alta espressione della genialità e del realismo, con quel delizioso gruppo della madre che stringe fra le braccia il piccolo Gesù, forte e sorridente come un Erotino antico.

Dall'elenco delle opere giovanili di Gentile abbiamo esclusa l'anconetta della Galleria municipale di Fabriano, rappresentante la Madonna in trono col Bambino, fra i santi Giovanni Battista e Jacopo, la cui attribuzione al maestro fabrianese non ha trovata concorde la critica [1]. A nostro avviso le somiglianze che passano fra il quadro della Pinacoteca di Fabriano e l'arte di Gentile sono molto superficiali e, se pure qualche dubbio si può conservare ancora sull'attribuzione dell'anconetta a Bicci di Lorenzo, sembra certa la provenienza toscana di quell'opera, eseguita da uno dei molti maestri fiorentini che subirono l'influenza del pittore marchigiano.

Le medesime affinità esteriori, che si riducono a una certa somiglianza di tipi,

[1] Per l'attribuzione a Gentile cfr. A. Venturi, *Un quadro sconosciuto di Gentile da Fabriano*, ne *L'Arte*, 1906, 222. Cfr. anche *Rivista marchigiana illustrata*, maggio 1906, 146-47. E, per le opinioni contrarie, G. Gronau, *Die Austellung alter Kunst in Perugia*, in *Kunstkronik* del 7 giugno 1907; F. Mason Perkins, in *Rassegna d'Arte*, 1907, 91; G. Poggi, *Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo*, in *Rivista d'arte*, 1907, 85.

GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARE DEL CORTEO DEI RE MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.
(Fot. Gargiolli).

all'atteggiamento delle figure e all'acconciatura della Vergine, debbono aver suggerito il nome di Gentile da Fabriano dinanzi alla Madonna col Bambino acquistata dieci anni or sono per il Museo Poldi-Pezzoli di Milano e al quadro esistente a Pietroburgo, nella collezione Stroganoff [1]. Chi, oltre queste somiglianze superficiali, ricerchi nella tavola del museo milanese i suoi caratteri intrinseci, dovrà ammettere che essa si riconnette piuttosto alla scuola pittorica veronese, specialmente per il modellato e per la costruzione della testa del putto. Più che altro quel quadro richiama la maniera propria delle due tavole della Galleria municipale di Verona (n. 364 e 373), attribuite a Giovanni Badile, per il fatto che una di esse porta la firma *Johes baili* [2].

Il dipinto di Pietroburgo è anche più vicino a Gentile da Fabriano nel tipo della Madonna, nel Bambino, dalle gambe piccole e un poco rigide, e nell'uso delle iscrizioni orientali sui bordi delle stoffe ricchissime. Ma le pieghe vuote e legnose del manto della Vergine imitano male le gotiche raffinatezze del maestro fabrianese, il naso di Maria non ha alla base la rotondità caratteristica nelle figure di Gentile, le sue sopracciglie sono quasi rettilinee, non rialzate e circonflesse, il padiglione dell'orecchio, lungo e carnoso, non è sufficientemente largo e non rinserra la cavità limitata da una duplice curva, quale Gentile dipinse sempre, facendone sentire la natura cartilaginosa; in compenso ha accentuatissimo, grasso e cascante il lobo, che il pittore marchigiano suole segnare piccolo e rotondo. Gli angeli, dalle ale sottilissime e arcuate, richiamano i loro fratelli volanti nell' oro delle ancone del Beato Angelico, più tosto che quelli delle *Incoronazioni* di Brera e di Parigi, della Madonna di Perugia e della tavola centrale del polittico Quaratesi. Si osservi ancora che Gentile, a differenza di quanto si vede nel quadro di Pietroburgo, non colloca mai perfettamente nel centro delle aureole le teste voltate di profilo. Per tutte queste considerazioni crediamo che il dipinto della collezione Stroganoff debba attribuirsi non a Gentile da Fabriano, ma ad un suo imitatore diretto.

***

Era quella del polittico di Brera, dell' ancona di Perugia, del quadro di Berlino e della tavoletta della collezione Fornari l'arte che Gentile dalle solinghe alture di Fabriano condusse all'ammirazione dei Veneziani sui primi anni del secolo decimoquinto, eseguendo per i reggitori della Repubblica e per privati cittadini una serie di opere, di cui ci rimane soltanto il ricordo.

Un documento dell'anno 1425 dà notizia dei soggetti delle pitture che a quel tempo si vedevano sui tre lati della sala del Maggior Consiglio e delle iscrizioni che vi si leggevano. Gli affreschi di Gentile da Fabriano e del Pisanello erano *versus curias ducatus* e si ispiravano alla tradizione popolare del viaggio di Alessandro III a Venezia, ben presto trasformata in leggenda [3].

Il Sansovino ci assicura che la pittura del Fabrianese rappresentava un combattimento navale fra i Veneziani e Ottone III, figlio di Federico Barbarossa, e noi

[1] A. Venturi, *Quadri di Gentile da Fabriano a Milano e a Pietroburgo*, ne *L'Arte*, 1898, 495; G. Cagnola, *Intorno a Jacopo Bellini*, in *Rassegna d'arte*, 1904, 42.

[2] L. Venturi (*op. cit.*, 75) dichiara falsa la firma *Johes Baili*, senza portare le ragioni della sua opinione, che non ci persuade del tutto.

[3] Urbani de Gheltof, *Leggenda veneziana di Alessandro III*, in *Archivio Veneto*, 1877.

possiamo formarcene una lontana idea leggendo il passo della leggenda che a quell'avvenimento si riferisce: « Miser lo doxe monta su le galie con gran zente da veniexia et iusi fuora del porto de san nicholo cazandose in mar. e siando. L. mia in mar el fo uezude le galie de lo imperador che uegniva a Veniexia. e la misier lo doxe aue conscio, et a nome de dio e delo euanzelista misier san marcho si ande a ferir in le galie de lo imperador e como plaxete a Dio le fo sconfite e fo piado el fio de lo Imperador. E la novella uene a veniexia per la qual fo fatto gran festa, e zonte le galie a veniexia misier lo papa con grande alegrezza ande incontra a misier lo doxe con le braçe averte.... ».

Nel 1479, essendo doge Niccolò Marcello, una gran parte delle pitture della sala del Maggior Consiglio furono restaurate, e sembra certo che in questa occasione Giovanni Bellini abbia rinnovata l'opera di Gentile da Fabriano. Ad ogni modo, tanto

MEDAGLIA DI MARTINO V PER I RESTAURI DI S. GIOVANNI IN LATERANO.

l'affresco primitivo quanto il rifacimento del grande pittore veneziano andarono distrutti nell'incendio del palazzo avvenuto nel 1577, ed è vano ricercarne il ricordo nelle miniature del noto codice del Museo Correr contenente l'Historia di Alessandro III (A-6-28), perchè qui il soggetto non corrisponde alle parole che all'affresco di Gentile dedica il Sansovino e, come bene osservò il Venturi, le scene sono troppo semplici, e proporzionate ai rettangoletti dell'alluminatore, non a campi grandi di affreschi di una immensa sala.

Sparì la pittura della gloriosa battaglia navale, in cui il Sansovino loda « l'intrecciamento delle galee, la furia dei combattenti e la vittoria ottenuta », andò perduta quella rappresentazione dell'uragano, pur essa eseguita a Venezia, della quale ci rimane soltanto la breve descrizione del Facio: « pinxit.... turbinem arbores cetaraque id genus radicibus evertentem, cuius est ea facies, ut vel perspicientibus horrorem ac metum incutiat », fu smarrito anche il ricordo di altre opere del maestro già esistenti in Venezia, ma lo spirito e le forme dell'arte di Gentile da Fabriano aleggiarono a lungo sulla laguna e vi iniziarono quella rinascita fiorita poi con straordinaria dignità di forma e di concetto, sostituendo alle formule irrigidite dei pittori bizantineggianti il movimento e la vita, l'impronta del tempo e del luogo, un nuovo

senso della bellezza e della grazia, l'immagine della grandezza militare e politica della Serenissima.

SCUOLA FABRIANESE DEL SEC. XV: LA MADONNA DELLA CULLA — MATELICA, MUSEO PIERSANTI. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

* * *

Quando da Brescia, dove aveva lasciati affreschi che andarono distrutti e di cui non si conosce neppure il soggetto [1], Gentile da Fabriano giunse a Firenze, era il tempo in cui molte famiglie fiorentine gareggiavano con i Medici nel promuovere e nell' incoraggiare la resurrezione del sapere e dell'arte. In questo movimento non tardarono a segnalarsi gli Strozzi, alla cui liberalità son dovuti il piccolo e il grande palazzo eretti in Firenze, la cappella poi ridotta a sagrestia nella chiesa di S. Trinita, i noti busti di Mino da Fiesole, di Desiderio da Settignano e di Benedetto da Majano, la *Adorazione dei Magi* di Gentile e gli affreschi di Filippino Lippi in S. Maria Novella. Ma, fra tutti i personaggi di quella benemerita famiglia, Palla Strozzi è quello che esercitò a vantaggio della cultura un'azione più efficace, non tanto con la sua operosità letteraria, quanto con l'esempio personale. Uomo di stato influente, insieme con gli Albizzi e con Niccolò da Uzzano ottenne che direttamente e ad ogni momento la Signoria intervenisse nelle quistioni che riguardavano l'estetica della città. Unitamente a Coluccio Salutati e ad altri si adoperò perchè

[1] Durante la sua dimora in Brescia, Gentile da Fabriano dipinse anche un quadro per Martino V. Dell'opera d'arte, perduta, si conserva il ricordo nei documenti pubblicati da R. Mariotti (*art. cit.*).

Emanuele Crisolora si recasse a Firenze per iniziarvi la trattazione scientifica e sistematica della lingua greca, e, quando sul principio dell'anno 1400 fu istituita una cattedra per questo insegnamento, Palla Strozzi non solo sopportò una gran parte delle spese, ma si adoperò anche perchè dalla Grecia fossero mandati i libri mancanti. Nel 1428 fu, con Niccolò Niccoli, eletto dei riformatori dell'Università, poi, quando dopo il ritorno di Cosimo de' Medici dovette andare in esilio, già sessantaduenne cercò conforto nelle occupazioni scientifiche, e a Padova, dove abitava, prese in sua casa il greco Giovanni Agiropulo e, più tardi, Andronico Callisto, i quali gli impartivano un più largo insegnamento e gli spiegavano le opere di Aristotele [1].

Era questo l'uomo il quale, allorchè volle adornare con un grande quadro la cappella di suo padre, morto il 3 aprile 1418, ancora una volta non smentì il suo felice istinto e si rivolse a Gentile da Fabriano.

I documenti che si riferiscono a quest'opera d'arte non solo non ci lasciano argomentare che il prezzo intiero della tavola fosse di centocinquanta fiorini, come si asserisce in un libro di spogli del senatore Carlo Strozzi, ma dicono chiaramente che quella somma fu pagata al pittore soltanto come residuo di un maggior credito [2].

La rappresentazione dei Re Magi ha una storia, la quale è descritta dalla iconografia. In questa storia la grande pala d'altare che Gentile da Fabriano eseguì per la cappella Strozzi in S. Trinita bene fu vista apparire come la visione annunziatrice del mondo moderno, come l'epifania dell'arte che si rinnova.

PEREGRINO: MADONNA COL BAMBINO E ANGELI — LONDRA, SOUTH KENSINGTON MUSEUM.

Chi confronti l'*Adorazione dei Magi* di Lorenzo Monaco (Uffizi, n. 39) e l'altra che si vede nella predella dell'*Annunciazione* di Agnolo Gaddi con quella di Gentile

(1) Per notizie su Palla Strozzi cfr. Sabbadini, in *Giornale storico della letteratura italiana*, V, 148; Th. Klette, *Beiträge zur Geschichte und Litteratur der italienischen Gelehrtenrenaissance*, Greifswald, 1888, I, 47 sgg.

(2) I documenti, già in parte pubblicati dal Cavalcaselle e dal Venturi, furono dati per intiero da G. Poggi, *La cappella di Onofrio Strozzi in S. Trinita*, Firenze, 1903, 19-20.

da Fabriano, scorgerà subito in qual modo il pittore marchigiano abbia saputo elaborare e trasfigurare il substrato delle forme tradizionali. Nella tavoletta del frate domenicano la Vergine e il Putto benedicente appariscono ancora come una visione ai Magi, al loro seguito e a S. Giuseppe; nella grande pala di Gentile è una profonda umanità di sentimento nell'atto del più vecchio dei Re, che, tremante di venerazione, bacia il piede del piccolo Gesù, e in quello del Bambino che, con leggiadro atto infantile, poggia la sua manina sulla testa calva; è una tenerezza infinita nelle pupille della Vergine, che soavemente china il capo sotto il manto azzurrino e, seguendo gli atti del figlio con materna trepidazione, guarda con gli occhi a mandorla socchiusi sotto le ampie sopracciglia. Intanto tra i colli lievemente soffusi d'oro come un nastro incommensurabile si svolge il lungo corteo di principi e di cavalieri, diretto alla capanna del Messia, attraversa città turrite e castelli, si nasconde dietro le colline e riappare allo sbocco delle valli, sale i dolci declivi e ne discende più numeroso, attraversa le stupende campagne sparse di fiori, raccoglie e trascina nel suo giro una folla scintillante di broccati, di gemme e d'oro, una vera moltitudine di cortigiani, consiglieri, astrologi, medici, giullari, cacciatori, scudieri, soldati, banditori, tutto il mondo delle corti medioevali rievocato in un ultimo trionfo, rappresentato nella gloria del tramonto, in mezzo agli alberi carichi di frutta mature, come una visione di fasto inesprimibile, per una grande festa degli occhi. Quella luce, quella processione che sembra muovere dall'infinito, quella pioggia d'oro che inonda abiti, corone, speroni, selle, gualdrappe e si diffonde poi in un tenue pulviscolo a scintillare sulle foglie degli alberi e a velare l'orizzonte lontano, quell'armonia di ricchezze diverse, quella profluvie di fiori che si distende sui prati, si disegna maravigliosamente sulle splendide vesti, sale lungo i pilastri e le cuspidi della stupenda cornice, tutto ciò dà alla scena il carattere di apoteosi.

Fra tanta solennità il pittore non dimentica la realtà della vita; nel mezzo del quadro uno scudiero è in atto di togliere lo sperone al più giovane dei Re; altri toccano con lo scudiscio i cavalli, guardano uno sparviero che ha artigliata una ghiandaia, richiamano i falchi col logoro, si distraggono coi cani, con le scimmie, con i guepardi, che da poco erano stati introdotti nell'uso delle caccie dei signori italiani e che Gentile dipinse accovacciati sulle groppe dei cavalli, sopra ricchi tappeti [1].

Nella grande varietà dei motivi nessuno ancora ha rivolta la sua attenzione su un episodio che si vede rappresentato in alto, a sinistra, sotto il primo arco della magnifica ancona. Qui la linea del paesaggio si svolge in una ondulazione di monti, in una fuga di mura merlate che rinserrano, nel piano, una città. La successione delle rocce scoscese, in forma di vasto anfiteatro, ha l'andamento di un golfo e nel largo spazio il mare si precipita con sonante allegrezza. Due navi ancorate, vicino a terra, si lasciano cullare dalle onde; un'altra barca, discosta, affida la vela al vento fresco,

[1] Il primo ricordo di guepardi in Europa risale al 1413 e si trova nella relazione di un viaggio in Oriente fatto da Nicolò d'Este (in *Collezione di opere inedite e rare*, Torino, 1861, I, 141). Ma qualche opera d'arte mostrerebbe che si usavano già prima (L. Beltrami, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano, 1897, tav. VIII). Dalla prima metà del secolo XV i guepardi furono comunissimi, specialmente a Ferrara (I. Camus, *Les guepards chasseurs en France au XV et au XVI siècle*, in *Feuille des jeunes naturalistes*, 1888, 214; G. Bariola, *Quaderno di disegni del principio del secolo XV di un maestro dell'Italia Settentrionale*, in *Gallerie naz. it.*, V, 381-82).

respiro dei monti e del cielo; la mobile superficie si intravede nell'ombra; in alto una stella, l'astro rivelatore, diffonde una luce d'alba sul lontano orizzonte, in quell'ampio semicerchio aperto sulla profondità dello spazio.

Il corteo dei Re muove da quell'approdo, mentre un tragico fatto avviene subito fuori di una delle porte della città. Due soldati hanno assalito un loro compagno disarmato. Un terzo soldato, armato di lancia, siede vicino alla porta, indifferente alla lotta che si svolge a pochi passi da lui.

SCUOLA FABRIANESE DEL SEC. XV: TRITTICO — FABRIANO, MUSEO CIVICO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Non è difficile trovare raffigurato nel fondo dei quadri qualche episodio relativo alla vita del pittore e del committente o in qualsiasi modo attinente alla cronaca cittadina. Fra i moltissimi esempi che potrebbero essere addotti, basta ricordare la tavola di S. Spirito in Firenze, in cui Filippino Lippi rappresentò in piccole figure Tanai de Nerli, che, sceso da cavallo, bacia un suo figliuoletto venuto ad incontrarlo, e l'*Annunciazione* della chiesa di S. Maria Maggiore in Spello, nella quale il Pintoricchio figurò da un canto un episodio di un assedio della città.

Per tali ragioni, ponemmo ogni cura nel tentar di identificare l'episodio introdotto da Gentile in quell'angolo della sua *Adorazione dei Magi*. Ma, mentre nulla che ad esso si ricolleghi potemmo trovare in tutto quello che ci è noto della vita del

pittore e delle vicende della famiglia Strozzi, ci sembrò che il fatto di una rissa tra soldati non fosse così singolare da poter essere con precisione designato fra gl'innumerevoli avvenimenti della storia di Fabriano e di Firenze. Nè possiamo escludere che Gentile abbia qui voluto rappresentare un episodio del tutto fantastico, come molti pittori amarono fare, per dar vita al fondo dei loro quadri.

Nella sua singolare rappresentazione del corteo dei Re orientali Gentile da Fabriano fu preceduto da Bartolo di maestro Fredi con la tavola esistente nella galleria dell'Accademia di belle arti di Siena [1] e dallo sconosciuto seguace di Balduccio da Pisa che nel 1347, scolpendo il trittico della Cappella dei Magi, in S. Eustorgio a Milano, immaginò la processione dei Re, seguiti dalla moltitudine degli scudieri, dei muli e dei cani, che si snoda per una lunghissima via, valica i monti e si nasconde tra i dirupi.

Rapporti assai più stretti passano fra la pala di Gentile e l'*Adorazione dei Magi* che i fratelli De Limbourg dipinsero nelle Grandi Ore del duca di Berry non più tardi del 1415. Anche qui la folla dei dignitari orientali, con le orifiamme spiegate al vento, muove da città e da castelli lontani, accompagnata da una turba di scudieri e di mori; i guepardi partecipano all'ampia scena e, particolare assai importante per lo svolgimento iconografico del soggetto, il Bambino carezza la testa del Re genuflesso, col gesto che il pittore fabrianese ripete. Sono somiglianze queste che è difficile spiegare come il risultato di un identico stato di evoluzione della cultura e dell'arte, ma, se Gentile ebbe occasione di vedere qualche miniatura ispirata dal mirabile codice di Chantilly, egli lavorò amorosamente attorno a quel primo nucleo, trasse nuovi episodi dalla vita, ed espresse la propria idea con la maggiore semplicità di mezzi, in tutta la sua grandezza.

Così, dunque, il rilievo di S. Eustorgio, il quale rispecchia l'ampio sviluppo che la leggenda dei Magi trovò nell' Italia Settentrionale, come la miniatura del codice di Chantilly e come ogni altro precedente iconografico, non bastano forse a spiegarci completamente la forma che Gentile da Fabriano diede alla sua *Adorazione*. Ma, se ravviciniamo il quadro del pittore marchigiano all'uso delle sacre rappresentazioni, subito comprenderemo per quante vie e con quali vincoli tenaci l'arte di quei primi tempi si riannodava alla vita [2].

L'Adorazione dei Magi fu trattata in diverse guise nei drammi liturgici, e già nell'anno 1380 la vediamo apparire in Umbria in una forma intermedia tra la lauda e la sacra rappresentazione [3]. Nell'anno 1414 in Parma, celebrandosi il 14 febbraio l'elezione di Andrea da Sicilia a lettore di quello studio, si tennero feste in cui ebbe una parte principale la rappresentazione dei Magi. « Convennero i tre re alla piazza sulle ore venti, muovendo l'uno da S. Sepolcro, l'altro da S. Uderigo, il terzo da S. Gervasio, regalmente vestiti, accompagnati da assai donzelli, mazieri e cavalieri

[1] Bartolo di Fredi diede prova di alto spirito inventivo anche nella rappresentazione della Epifania esistente a Paganico (B. Berenson, *Tesori artistici in un villaggio dilapidato della provincia di Grosseto*, in *Rassegna d'arte*, 1905, 102).

[2] Qualche isolato tentativo, non riguardante Gentile da Fabriano, fu già fatto in proposito. Cfr. E. Male, *Le renouvellement de l'art par les mysthères*, in *Gazette des beaux arts*, 1904, V; Id., *Une influence des mysthères sur l'art italien du XV siècle*, ibid., 1905, XXXV, 89-94; Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst;* W. Bombe, *Gonfaloni umbri*, in *Augusta Perusia*, anno II, fasc. I-II.

[3] A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, 1891, I, 208, nota.

JACOPO BELLINI: MADONNA COL PUTTO — VENEZIA, RR. GALLERIE.

e seguiti da molto carriaggio, carico di valigie e di uccelli e coperti di serici panni, nei quali erano figurate le arme di quei re. Con questo apparecchio recaronsi al Duomo ove si fece essa rappresentazione » [1]. Abbiamo anche notizia di numerose devozioni dei Magi eseguite a Napoli, a Modena e a Ferrara, durante tutto il secolo decimoquinto.

(1) PEZZANA, *Storia di Parma*, Parma, 1837-52, II, 157.

Queste sacre rappresentazioni nella loro forma più completa e caratteristica appariscono in Firenze solo verso la metà del quattrocento, ma si ricollegano facilmente alle grandi feste e mascherate che già da lungo tempo solevano tenersi nella ricorrenza del S. Giovanni. Lunghissime processioni allestite con grande dispendio e con straordinaria ricchezza sfilarono allora sui così detti *Edifizi* come su un carro di Tespi, fermandosi dinanzi ai Signori radunati in luoghi convenuti. Che cosa fossero tali feste ci viene detto da testimonianze, le quali, pur essendo posteriori all'esecuzione della tavola di Gentile, non hanno minore importanza, poichè si riferiscono a costumanze antichissime. Matteo di Marco Palmieri nella sua storia manoscritta, scrivendo sotto l'anno 1454 degli spettacoli che ebbero luogo in onore di S. Giovanni, descrive la solenne processione che sfilò in piazza e ricorda che « tre Magi con cavalleria di più di duecento cavalli, ornati molto magnificamente vennero a offerta a Cristo nato » [1]. E il Machiavelli, all'anno 1466, descrivendo le feste celebrate in Firenze « per toglier via l'ozio e dare da pensare agli uomini qualche cosa che levassero i pensieri dello Stato », ne rammenta una « che rappresenta quando i tre Magi vennero d'Oriente dietro alla stella che dimostrava la *Natività di Cristo:* la quale era di tanta pompa e sì magnifica che in ordinarla e farla, tenne più mesi occupata tutta la città ».

Queste sacre rappresentazioni dell'Epifania, le quali ci si mostrano sempre eseguite con grandissimo sfarzo di comparse e di costumi, vicino agli attori divini e simbolici ponevano costantemente personaggi umani, cortigiani, astrologi, medici, giudici, mercanti, manigoldi, pastori, contadini, poveri e campagnacci, e si prestavano mirabilmente a fecondare l'ispirazione di Gentile da Fabriano, che ne eternò lo spettacolo nella pala eseguita per la cappella di Onofrio Strozzi in S. Trinita.

Quando il paesaggio appariva ancora timidamente nell'arte italiana, usato per lo più a dividere i diversi momenti di una medesima scena, Gentile da Fabriano si rivela come il primo adoratore delle forme naturali. La poetica terra marchigiana lasciò un ricordo di cieli luminosi e di campagne serene nell'anima di Gentile e nella mite primavera toscana le visioni dell' arte del suolo nativo si ridestavano in lui come canzoni lontane, echi della giovinezza accompagnati dal loro natural fondo di paese.

Questa meravigliosa facoltà di sentire e di riprodurre il paesaggio con spontaneità primitiva Gentile da Fabriano, anche meglio che nel gran quadro dell'Epifania, rivelò nelle tre scene della predella. Nel frammento rappresentante la *Presentazione al tempio*, ora conservato nel Museo del Louvre, la cerimonia si svolge nel centro di una piazza pubblica, sotto un edificio di pianta esagona, fra le case dagli eleganti loggiati, ricche di terrazze sui tetti, di scale nelle corti e di finestre bifore.

Nella *Natività del Bambino* è evidente l'intenzione dell'artista di riprodurre con gli alberi isteriliti il gelo della notte invernale; dal cielo profondo, ove le stelle palpitano in ritmo nel loro chiarore, sembra piovere un brivido di freddo, e il corpo nudo del piccolo Gesù si adagia nella luce che diffonde intorno il suo biondo splendore, per raggiungere la massima intensità nelle aureole della Vergine e di S. Giuseppe. E, lungo le spoglie rame dell'arboscello intristito, il chiarore sale fino ai colli ondeggianti, si perde lontano, si concentra intorno all'angelo che fiammeggia fra i raggi di fuoco, mostrandosi ai pastori sbigottiti.

[1] Cambiagi, *Memorie istoriche riguardanti le feste solite farsi in Firenze per la natività di S. Giovanni Battista*, Firenze, 1766, p. 65.

Nella *Fuga in Egitto* l'aurora diffonde la sua letizia primaverile fra gli alberi carichi di frutti e i prati sparsi di erbe e di fiori, mentre nella mite illuminazione mattinale le cime dei poggi, i castelli e le città cinte di mura si profilano giocondamente contro il cielo. È quella l'ora in cui l'immagine delle cose si presenta come una visione di pace e Gentile ne intese tutta la profonda suggestione, dipingendo l'umile carovana

JACOPO BELLINI : LA VERGINE COL BAMBINO — LOVERE, GALLERIA TADINI.

in cammino verso il suo lontano e desiderato asilo. La palma non si curva al suo passaggio, secondo il racconto dell'Evangelo apocrifo, così largamente diffuso nell'arte ; il pittore, perduto nel suo sogno di gentilezza e di vita, ha trascurato ogni ricordo dottrinale e in fondo rievocò forse qualche memoria della città di Firenze col campanile e la chiesa di Badia, col battistero e con altri monumenti. Sarà quello il rifugio della fuggiasca famigliuola di Galilea ; laggiù, entro quelle mura turrite, è la terra promessa, e l'ispirazione dell'artista s'innalza in forma di luce e di armonia verso quella lontana speranza di gioia.

Nell'anno 1419, quando Martino V inviò alla Signoria di Firenze la rosa d'oro, era Gonfaloniere un Quaratesi, il quale si trovava allora malato e non potè ricevere il prezioso dono. Pochi anni più tardi un altro Quaratesi, probabilmente quel Bernardo di Castello, il quale in una donazione fatta nel 1421 ad Astore Gianni è detto *restaurator, innovator et benefactor ecclesie S. Nicolai ultrarnum*, ordinò a Gentile da Fabriano l'esecuzione di un polittico da porsi sull'altar maggiore della chiesa suddetta, che nei secoli precedenti era stata edificata, se non in tutto, almeno in parte, dai suoi antenati. Fino all'anno 1657 l' ancona rimase colà dove dal pittore era stata posta e ce ne rende testimonianza una breve descrizione del *Sepoltuario* di Stefano Rosselli; poco dopo la tavola dall'altar maggiore fu trasportata nel coro. Ma, quando si pubblicavano le *Vite* del Vasari nella edizione Le Monnier (1832-38), il polittico era già scomposto e nel coro della chiesa non restavano più che i laterali, i quali nel 1879 dal marchese Quaratesi furono donati alla Galleria degli Uffizi. La parte centrale nel 1835 si trovava a Londra, nella collezione di Mr. Jonny Ottley, e di qui passò nelle collezioni reali di Buckingham Palace [1].

Nel Museo cristiano vaticano (arm. P, nn. 12, 13 e 14; arm. O, n. 10) sono quattro quadretti, rappresentanti storie di S. Nicolò da Myra, sui quali per la prima volta richiamò l'attenzione degli studiosi lo Schmarsow [2]. La prima delle tavolette rappresenta il miracolo del santo neonato nel bagno, la seconda il dono delle palle d'oro; seguono il salvataggio della nave battuta dalla tempesta e la risurrezione dei tre scolari uccisi e salati dal malvagio macellaio. Che questi piccoli quadri, ai quali almeno un altro doveva esserne unito, siano frammenti di una predella non è possibile mettere in dubbio. Innanzi tutto essi hanno la medesima altezza, e, ad eccezione di quello rappresentante la burrasca — che, essendo notevolmente più largo (m. 0,620), doveva occupare la parte centrale del gradino — hanno anche la stessa larghezza (m. 0,355; 0,360; 0,365). Inoltre è da notare che, ravvicinate tutte le tavolette, la prospettiva della superficie dipinta si corrisponde perfettamente. Varie attribuzioni furono fatte dei graziosi dipinti. Lo Schmarsow e l' Ulmann li danno a Masaccio; il Mason Perkins [3], che nulla dice della *Tempesta*, assegna gli altri ad un seguace di Gentile da Fabriano; il Siren attribuisce tutti e quattro i dipinti a Gentile e, con felice intuizione, vi riconosce parti della predella del polittico Quaratesi [4].

L'attribuzione a Masaccio, per quanto lo Schmarsow vi abbia insistito anche recentemente [5], non sembra sostenibile. Fra Gentile e Masaccio più di una volta si cercarono analogie di pensiero e di espressione. Ma, se somiglianze vi sono, esse sono

(1) L. Cust e H. Horne, *The Quaratesi altarpiece by Gentile da Fabriano*, in *Burlington Magazine*, 1905, 470-75. Il Venturi (*Le Vite* ecc., 23) affermò che il Rosini aveva data del polittico Quaratesi una incisione prima che esso fosse disgregato. Invece il Rosini dice esplicitamente che quando egli scriveva la tavola era già smembrata (*Storia della pittura italiana*, Pisa, 1840, III, 44) e riproduce a tavola XXXVIII solo i quattro santi degli sportelli laterali.

(2) A. Schmarsow, *Masaccio, Studien*, 82 sgg.

(3) F. Mason Perkins, *Note su alcuni quadri del Museo cristiano del Vaticano*, in *Rassegna d'arte*, 1906, 122.

(4) O. Siren, *Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel Museo cristiano vaticano*, ne *L'Arte*, 1906, 332 sgg.

(5) A. Schmarsow, *Frammenti di una predella di Masaccio nel Museo cristiano vaticano*, ne *L'Arte*, 1907, 209.

JACOPO BELLINI: MADONNA COL PUTTO ADORATA DA SIGISMONDO P. MALATESTA.

PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

(Fot. Giraudon).

del tutto esteriori e non valgono certo a sanare il contrasto profondo esistente fra l'arte di transizione del maestro marchigiano e quella infinitamente più naturalistica del grande novatore fiorentino. La rude energia, la plasticità potente, la forza massiccia di Masaccio si cercano invano nelle quattro tavolette del Museo vaticano. Qui invece è un superficiale sentimento della grazia e della leggiadria, una raffinatezza costante, un vivace e sottile umorismo in quella figura di donna che si volge spaventata, quando si accorge di essere sorpresa con la sola camicia. Questi caratteri convengono assai meglio a Gentile che a Masaccio, e il ravvicinamento può essere completato da quelle numerose analogie che anche lo Schmarsow ha dovuto ammettere e che non hanno qui il solito valore esteriore ed accidentale, ma toccano l'essenza stessa dello stile. Fra tutte, perchè più intima e significativa, accenno ad una somiglianza delle proporzioni che non potrà sfuggire a chi confronti l'uccisore di S. Pietro Martire del polittico di Brera — dalle gambe troppo piccole e corte rispetto al tronco — col S. Nicola nel miracolo delle palle d'oro. Inoltre le misure delle tavolette del Vaticano corrispondono quasi perfettamente (la differenza, trascurabile, è di pochi millimetri) alla larghezza dei cinque comparti del polittico (m. 0,578; 0,564; 0,560; 0,580; 0,825), detrattone, naturalmente, lo spazio occupato dalle basi dei pilastrini (m. 0,163; 0,175; 0,175; 0,175; 0,166). E forse neppure della piccolissima differenza sarebbe da tener conto, considerando che la cornice dei quattro santi conservati nella Galleria degli Uffizi è moderna e, per avventura, non riproduce con scrupolosa esattezza le dimensioni dell'antica. Appare pertanto assai verosimile, se non assolutamente provata, l'intuizione del Siren che nelle quattro tavolette del Museo vaticano riconobbe quella predella che anche il Vasari descrive istoriata con episodi della vita di S. Nicola.

Ma difficilmente si riuscirà a dimostrare che tutti e quattro i quadretti sono usciti proprio dalla mano di Gentile. Se il disegno, i tipi, il sentimento sono propri del maestro fabrianese, l'esecuzione delle tre tavolette più piccole non rivela l'elegante raffinatezza del suo pennello. Anche il colore non ha i toni vellutati, la limpidità di smalto del colore di Gentile. Evidentemente qui siamo dinanzi al prodotto di uno di quegli aiuti, ai quali i grandi pittori affidavano spesso l'esecuzione delle parti secondarie dei loro quadri.

Ben altri sono i pregi pittorici della larga tavoletta mediana, rappresentante S. Nicola che salva la nave dalla tempesta. La raffica che sospinge il bastimento nell'oscurità paurosa del fortunale, le vele gonfie che non reggono più al vento e cominciano a lacerarsi, la foga disperata con la quale i naviganti gettano il carico alle onde furiose, la fervida invocazione alla divinità e l'apparire del santo che distende la mano protettrice sui pericolanti, costituiscono un insieme il quale, per quanto derivato nella maggior parte dei suoi particolari dall'affresco di un simile miracolo, dipinto da Antonio Veneziano fra le storie di S. Ranieri nel Camposanto di Pisa, pur tuttavia anche nell'esecuzione rivela l'intervento personale di Gentile da Fabriano. Il maestro è tutto qui, con la squisita musicalità dei suoi rapporti, con i sonori accordi del suo colore.

***

Se l'arte del polittico di Brera era sembrata così grande cosa quando Gentile da

Fabriano si recò a Venezia nei primissimi anni del secolo decimoquinto, quella dell'ancona Quaratesi era ben degna di iniziare il secondo rinascimento a Roma, dove

SCUOLA DI JACOPO BELLINI: MADONNA COL BAMBINO — VENEZIA, RR. GALLERIE. (Fot. Salviati).

ogni tradizione di bellezza e di gloria erasi spenta durante la lunga permanenza della Santa Sede in Avignone. Quando il 29 settembre del 1420 Martino V, reduce da Costanza e da Firenze, fu trionfalmente condotto al Vaticano, trovò Roma in pace,

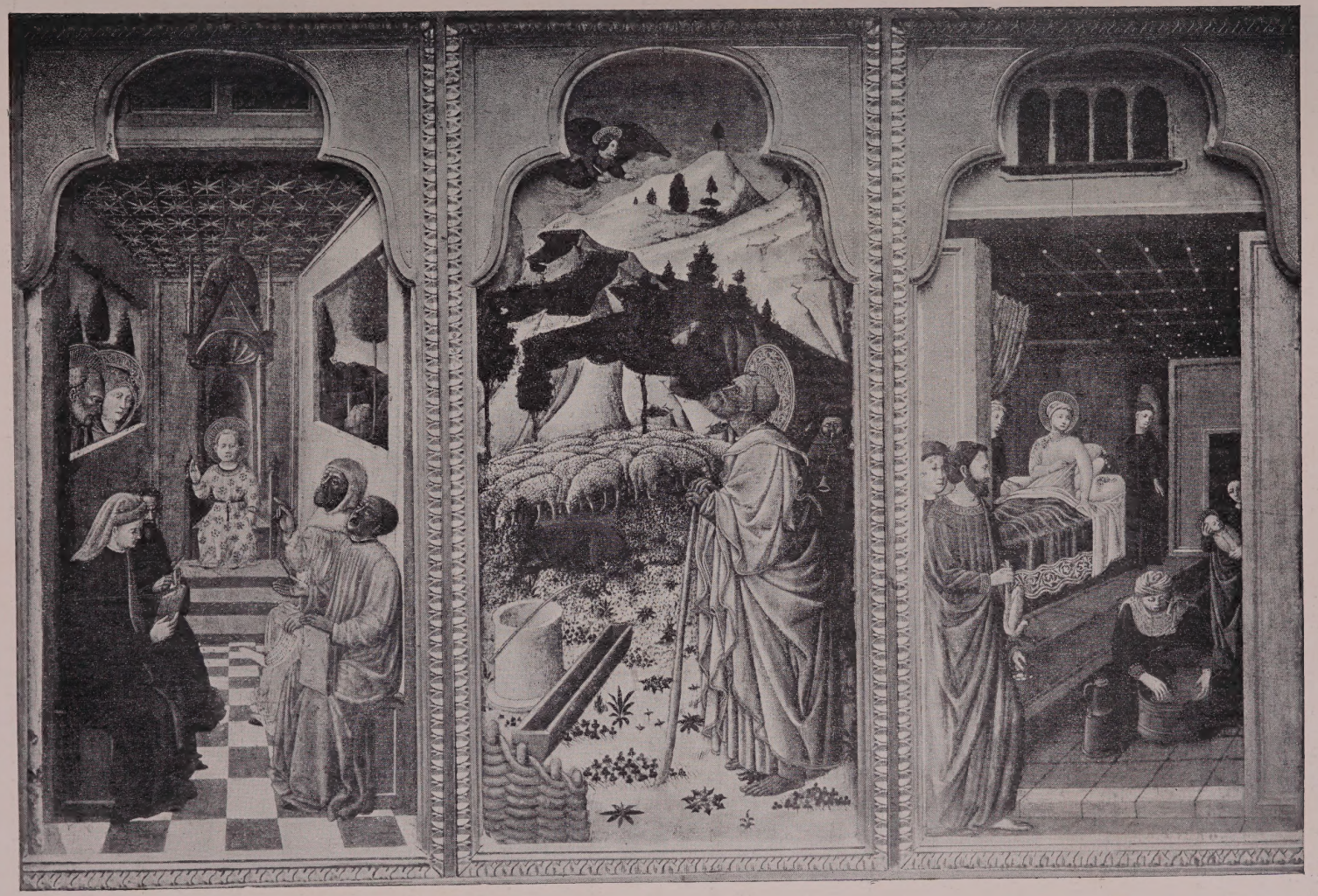
ma per pestilenza, per guerra e per fame piombata in così profonda miseria, che appena aveva più aspetto di città. Crollate case e chiese, le strade ridotte a fossati e ingombre di ruderi; la gente aveva una faccia tale, che al pontefice sbigottito sembrava non una raccolta di cittadini dell'urbe gloriosa, ma canaglia di spettri cenciosi; decaduta la nobiltà, disfatta la borghesia, quel deserto cumulo di rovine riboccava di ladri [1]. I più ragguardevoli monumenti dell'antichità classica si venivano demolendo, per trarne materiale da costruzioni, o si nascondevano in mezzo a paludi e ad enormi cataste di rottami; gli acquedotti erano diroccati e inutili, tutte le colline aride, deserte, desolate dalla malaria. Chiostri e chiese vi si alzavano sopra, come nella circostante campagna. Sebbene ospitasse il palazzo Senatorio, il Campidoglio era un ammasso di ruine, piantato a vigne e vero deposito d'immondizie. Il Palatino era così devastato « ut nulla rei cuiusquam effigies superextet » [2].

Questo è il quadro che Poggio Bracciolini e il Platina sul principio del secolo decimoquinto tracciano di Roma, labirinto di vie lubriche, sopra le quali si levavano torri eminenti. In essa il popolo, povero e infingardo, traeva vita triste, mentre ire sanguinose tenevano divise le famiglie; i cittadini combattevano contro i baroni; rotti gli acquedotti, i romani si erano addensati presso il Tevere, fra il Ghetto e Campo di Fiori; dai paesi vicini i carrettieri accorrevano a togliere marmi dai monumenti, forse per fabbricare ville e palazzi; torme di malandrini infestavano i dintorni della città e non di rado per qualcuna delle sue tredici porte vi entravano, per compiervi le loro gesta.

Di cultura artistica, in queste condizioni di ambiente, non era il caso di parlare. Il fiore a cui l'arte era pervenuta nella seconda metà del secolo decimoterzo era avvizzito; la scuola dei Cosmati finita, l'influenza del Cavallini, di Arnolfo e di Giotto perduta; rarissime commissioni per qualche restauro delle principali basiliche davano impiego ai principali artisti. L'ufficio dei *Magistri viarum* non esisteva più nemmeno di nome e fu rinnovato nel 1425 da Martino V mediante una bolla, la quale contiene sullo stato di Roma particolari tali che sembrano oggi incredibili [3]. In tanta ruina il pontefice comprese che non sarebbe riuscito a riparar tutto; perciò abbandonò senz'altro le chiese minori al loro destino, raccomandò ai cardinali di curare le parrocchiali ed egli stesso restaurò la chiesa dei SS. Apostoli con l'annesso palazzo, coprì a nuovo con lamine di piombo il Pantheon, risarcì il ruinoso quadriportico presso S. Pietro, fece riattare il ponte dei Senatori e per molti anni dedicò ogni sua cura alla basilica di S. Giovanni in Laterano.

Allora, come adesso, il tempio lateranense si componeva di cinque navate, ma si apriva soltanto verso oriente con un portico a sei colonne. La nave centrale era fiancheggiata da trenta colonne che sostenevano le mura altissime, in cui si aprivano tredici finestre bifore. Il tetto serbava ancora la forma basilicale costantiniana ed era formato di tegole, di tavole e di grosse travi. Sul muro interno, sopra la porta, si vedeva una grande rappresentazione del Giudizio universale, sopra l'altar maggiore il tabernacolo in cui maestro Adeodato gareggiò con la ricchezza decorativa dei cibori costruiti da Arnolfo a S. Paolo fuori le mura e a S. Cecilia, sul catino dell'abside il

(1) Gregorovius, *Storia di Roma nel medio evo*, Roma, 1901, III, 638.
(2) P. Bracciolini, *De Varietate fortunae*, Parigi, 1723, 21.
(3) *Bollarium romanum*, I, 246.



SEGUACE DI JACOPO BELLINI: STORIE DI MARIA E DI CRISTO — PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE. (Fot. Giraudon).

musaico di Jacopo da Torrita, sovrastante alla cattedra papale [1]. Ma gli incendi avvenuti nel 1308 e nel 1360, i terremoti e, sopra tutto, il lungo abbandono avevano grandemente compromessa la stabilità della insigne basilica. Il pavimento era reso impraticabile, il tetto aveva bisogno di urgenti ristauri, delle poderose colonne marmoree appena sette erano rimaste intatte e alle altre, rovinate, la pietà dei fedeli aveva sostituiti rozzi piloni di laterizio.

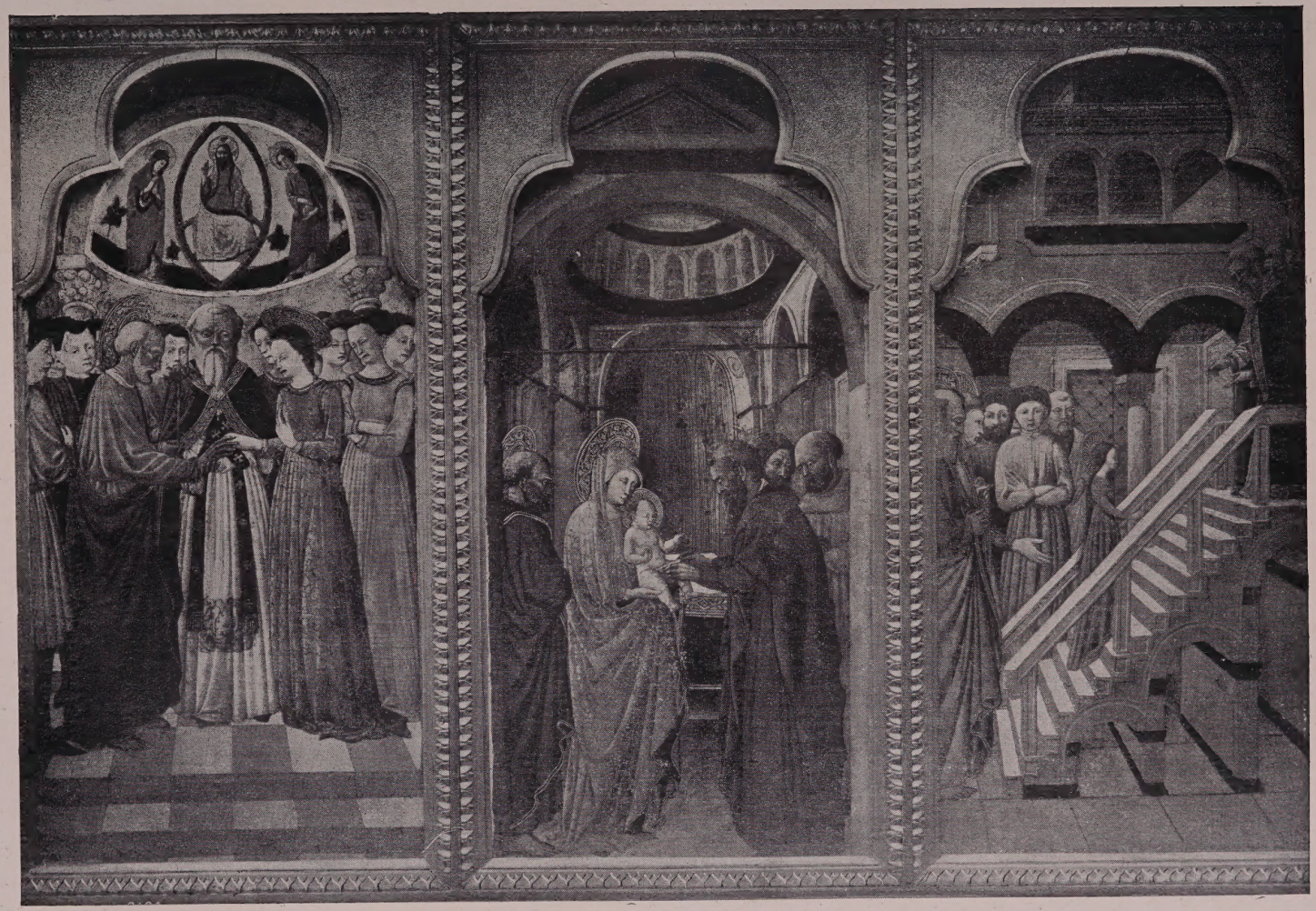
Martino V cominciò dal rinnovare l'impiantito, prendendo il materiale un po' dappertutto e ordinando perfino che dalle minori chiese di Roma si togliessero i marmi più fini per servirsene in questo lavoro; quindi, appena Gentile da Fabriano fu giunto a Roma, gli affidò l'incarico di adornare con le sue pitture quello che allora era il santuario più solenne della cristianità.

Quale fosse il soggetto dei dipinti ci viene detto dal Facio, là dove, enumerando le opere del maestro fabrianese, scrive: « Ejusdem est opus Romae in Joannis Laterani templo Johannis ipsius historia ac supra eam historiam Prophetae quinque ita expressi, ut non picti sed e marmore facti esse videantur ». Era dunque la storia del giovane asceta ebreo quella che Gentile per incarico di Martino V eseguì nel gran tempio lateranense, ispirandosi quasi certamente all'Evangelo di S. Luca, al quale, per rappresentare il medesimo soggetto, avevano attinto i pittori del Battistero di Parma, l'autore della tavola bizantineggiante della Galleria di Siena e Andrea Pisano per la porta del Battistero di Firenze. Ma le pitture in cui, per ripetere le parole del Facio, « quasi mortem praesagiret, seipsum superasse putatus est » sono completamente sparite senza che alcuno degli artisti, i quali pure ci lasciarono copie e disegni di tante opere d'arte perdute, ce ne serbasse una memoria qualsiasi e senza che nessuno siasi mai curato di accertare il luogo preciso in cui esse furono eseguite e l'occasione in cui andarono distrutte.

In quella preziosa miniera di notizie che è la descrizione delle basiliche di Roma, Onofrio Panvinio, dopo aver parlato della navata principale e delle quattro navatelle di S. Giovanni in Laterano, osserva: « olim parietes hi toti picti erant nunc signa exoluere » [2]. Parrebbe quindi di dover ritenere che nell'anno 1570, quando il Panvinio pubblicò la sua opera, gli affreschi di Gentile continuati dal Pisanello fossero svaniti. Ma due anni prima il Vasari, pubblicando la seconda edizione delle sue *Vite*, parlava delle pitture di Gentile in S. Giovanni come di cosa non solo esistente, ma tuttavia freschissima, « perchè egli, in quelle abondantissimamente mise una sorte di azzurro oltremarino datogli dal detto papa sì bello e sì colorito che non ha temuto ancora paragone ». È poi da tenere presente che lo stesso Panvinio, nella sua descrizione della basilica lateranense rimasta manoscritta, si esprime molto più esplicitamente sulle pitture di Gentile da Fabriano, confuso da lui col Pisanello: « Sinistram porro magni parietis partem que porticus et calcidicam, quam tribunam vocant respicit, Martinus papa V elegantibus figuris Petri Pisani eo tempore celeberrimi pictoris opera ornare inchoaverat et Eugenius IV qui Martino successit perficere statuerat, ni tumultu populi urbe pulsus opus imperfectum reliquisset.... inter colonniorum spatio Sancti Joannis Baptiste acta quedam, prophete aliquot Apostoli Evangeliste et doctores optimis

[1] Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen âge*, Paris, 1877, *passim*.

[2] Onuphrii Panvinii *De praecipuis urbis Romae sanctioribusque basilicis*, Roma, 1570, 116.



SEGUACE DI JACOPO BELLINI : STORIE DI MARIA E DI CRISTO — PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

(Fot. Giraudon).

et exquisitis coloribus expressi et ceruleo presertim picti supersunt » [1]. Tutto ciò è confermato dalla testimonianza del Severano, che nel 1630, ricordando i lavori fatti compiere in S. Giovanni da Martino V e confondendo al solito gli affreschi di Gentile con quelli del Pisanello, del quale, ingannato evidentemente dal Panvinio, sbaglia il nome, notava: « cominciò a far dipingere la chiesa da Pietro Pisano, pittore famoso, con quelle imagini *che pur oggi vi si vedono;* ma prevenuto dalla morte non potè farla finire » [2]. Sull'asserzione del Severano, sempre diligente, e riguardo a cosa che a tutti sarebbe stato facilissimo di controllare, non può cader dubbio. Se pertanto nell'anno 1630 le pitture di Gentile e del Pisanello erano ancora visibili, non c'è dubbio che esse siano andate distrutte nel ristauro della chiesa lateranense che Innocenzo X nell'anno 1644 ordinò al Borromini. Allora il papa raccomandò, è vero, che l'architetto « ponesse ogni studio nel conservar visibile quanta più parte si poteva del vecchio materiale » [3], ma il Borromini non seppe sottrarsi ai criteri estetici del tempo suo e, pur conservando la disposizione generale dell'edificio, ne modificò varie parti, ricostruendo quasi del tutto la navata centrale.

In tal modo si spiega come il Rasponi, che scriveva sei anni dopo il compimento del restauro del Borromini, potesse, d'accordo col Panvinio, indicare con precisione il luogo in cui egli stesso aveva certamente veduti i dipinti stessi vicino a quelli del Pisanello: « Ad sinistram parietis pars magna, quae apostolico Palato adhaeret, coeperat ornari a Martino V picturis elegantibus Gentilis seu Petri Pisani celeberrimi pictoris » [4].

Cade così l'insostenibile congettura di Amico Ricci, il quale fece dipingere Gentile sulla vôlta [5] di una chiesa che era invece coperta di un semplice tetto a due pioventi, della più pura forma basilicale, e cadono anche le speranze suscitate dal solenne voto emesso nel secondo Congresso internazionale di Archeologia cristiana perchè « con saggi opportuni si cerchi di ritrovare sotto l'intonaco del secolo decimosettimo che imbianca le navate di S. Giovanni in Laterano gli avanzi degli affreschi di Giotto, di Gentile da Fabriano e del Pisanello » [6].

---

[1] O. Panvinio, *De sacrosancta basilica, baptisterio et patriarchio lateranensi.* Barb. Vat. lat. 2403, a c. 79 v.

[2] Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma*, Roma, 1630, 522.

[3] Crescimbeni, *Stato della SS. Chiesa papale lateranense nell'anno 1723*, Roma, 1723, 51.

[4] Rasponi, *De Basilica et patriarchio lateranensi*, Roma, 1656, 37.

[5] A. Ricci, *op. cit.*, I, 160.

[6] *Atti del II Congresso intern. di arch. crist.*, Roma, Spithöver, 1902, 432.

SEGUACE DI JACOPO BELLINI: STORIE DI MARIA E DI CRISTO — PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE. (Fot. Giraudon).

Influenze dell'arte di Gentile da Fabriano.

Oltre lo Jacopo veneziano ricordato nei libri delle Provvisioni e della Camera fiscale di Firenze, i documenti conservano il nome di un solo aiuto di Gentile da Fabriano, Michele d'Ungheria (citato in due note di pagamento del 10 e del 12 giugno 1423)[1], il quale con ogni probabilità è da identificarsi con quel Michele Ongaro che sottoscrisse col suo nome una tavola della Galleria di Budapest. Costui, infatti, si trova per la prima volta a Ferrara nel 1415, intento a colorire uno stendardo, e vi si incontra di nuovo nel 1427, proprio nell'anno cioè della morte Gentile, occupato a dipingerne un altro tutto adorno delle imprese di Lionello d' d' Este[2]. Niente di più probabile dunque che almeno una parte del tempo in cui il suo nome non comparisce nei documenti ferraresi egli lo abbia passato insieme col pittore marchigiano. Ma del contatto verosimile non apparisce nessun segno manifesto nello stile di Michele Ongaro, direttamente derivato dalla corrente ferrarese di Cosmè Tura e da quella padovana dello Squarcione.

Augusto Schmarsow vide le influenze dell'arte di Gentile da Fabriano rispecchiarsi, insieme con quelle dei fratelli Van Eyck e della scuola senese, nella pittura renana della metà del secolo XV[3]. Non ci sembra che a mezzo il quattrocento gli insegnamenti del maestro marchigiano si estendessero tanto lontano e crediamo che lo Schmarsow sia stato tratto in inganno da quelle affinità, le quali avevano costituito il substrato generale onde, nella prima metà del secolo decimoquinto, era nata la mirabile varietà delle scuole pittoriche in Europa.

Pur tuttavia l'efficacia educatrice dell'arte di Gentile da Fabriano fu grande, e i primi segni debbono ricercarsene nelle Marche, dove gli esempi del maestro trovarono seguaci specialmente in quella zona che si estende tra Fabriano, Camerino ed i paesi più settentrionali della provincia di Ascoli Piceno. Ma si tratta di sforzi isolati, i quali, dopo aver subìte influenze derivanti dai fratelli da Sanseverino, si perdettero a poco a poco nelle prevalenti tendenze dell'arte crivellesca, senza riuscire a creare una vera scuola regionale.

Il primo pittore marchigiano che mostri di essersi formato sugli esempi di Gentile è Pietro da Recanati, il quale nel 1422 sottoscriveva un polittico (oggi conservato nel Municipio recanatese) rappresentante l'*Incoronazione della Vergine* fra i santi Vito, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Lorenzo. L'influenza di Gentile è qui generale, si

(1) G. Poggi, *La cappella di Onofrio Strozzi* ecc., 20.

(2) A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria nazionale di Budapest*, ne *L'Arte*, 1900, 185 sgg., anche per la bibliografia su Michele Ungaro, alla quale è da aggiungere: A Venturi, *L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, Torino, 1866, 22-23; Id., *L'Arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este*, Bologna, 1890, 35, n. 3; G. Gruyer, *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Paris, 1897, II, 37, 38, 83, 84.

(3) A. Schmarsow, *Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV Jahrh.* (1430-60), in *Abhandlungen d. phil. hist. Klasse d. Königl. Sächs. Gesellsch. d. Wiss.*, 1903, XXII, 112.

SEGUACE DI JACOPO BELLINI: STORIE DI MARIA E DI CRISTO — PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE. (Fot. Giraudon).

rispecchia cioè nei tipi delle figure, nell' andamento delle pieghe, nel sentimento decorativo e nella tecnica. Anche a Recanati, nella cappella della Cattedrale dedicata a S. Orsola, è un' altra *Incoronazione*, frammento di un polittico, firmata da Giacomo di Nicola nell'anno 1441. L'imitazione di Gentile vi apparisce manifesta, come in alcuni affreschi esistenti nell'abside della cripta di S. Maria della Rocca in Offida, e in due dipinti di un medesimo ignoto maestro: una piccola Madonna incoronata dagli angeli, adorante il Bambino disteso nella culla, esistente nel Museo Piersanti di Matelica, e un trittico conservato nel Museo civico di Fabriano. Nella Collegiata di Potenza Picena è un polittico con la Vergine e il Bambino, fra i santi Michele, Damiano, Lorenzo e Stefano e alcuni angeli, in cui uno sconosciuto seguace del Fabrianese si sforzò di tradurre la gentilezza e la grazia del maestro con una primitiva rozzezza di esecuzione. Assai migliori e più vicine a Gentile sono le otto tavolette della canonica di S. Lucia in Fermo, rappresentanti storie di S. Lucia ed eseguite dal medesimo artista che dipinse il grande Crocifisso esistente nella stessa città, nella chiesa di S. Angelo [1].

Sono ignoti gli autori di questi e di non molti altri quadri marchigiani, in cui le influenze dell' arte di Gentile, variamente modificate attraverso i diversi temperamenti personali, appariscono pur tuttavia predominanti. Altrove essi si associano in varia misura con influssi di artisti e di scuole diverse, come in un trittico della chiesa di Albacina, nei due quadri fin qui conosciuti di fra' Marino Angeli da S. Vittoria in Matenano [2], nei quali i caratteri dell' arte di Gentile si equilibrano piacevolmente con altri più propri dei fratelli da Sanseverino, nel polittico della Pinacoteca di Perugia firmato *Lellus de Velletro* e nel grande trittico del Museo Piersanti di Matelica, rappresentante il Presepio, S. Adriano, l'Epifania e il martirio di S. Bartolomeo, strano impasto di tendenze schiettamente marchigiane, derivanti dal Fabrianese e dai Severinati, di impressioni dovute al ricordo di qualche xilografia tedesca e di caratteri folignati che fecero pensare alla collaborazione di Nicolò Alunno [3].

In Londra, nel South Kensington Museum, sotto la strana denominazione di « scuola modenese » è una graziosa tavola, rappresentante la Vergine col Bambino su un trono circondato di gelsomini. Il Both de Tauzia attribuì quel dipinto alla scuola del Pisanello, il Venturi lo ravvicinò alle storie della Vergine attribuite a un seguace di Gentile nel Museo del Louvre [4]. Ci sembra che quella tavoletta — che nei ricchi intagli del trono gotico, nelle piante rampicanti e negli angeli graffiti sul fondo d'oro trova riscontri specialmente col quadro di Gentile esistente a Perugia, mentre nel Padre Eterno della cimasa richiama l'*Incoronazione* di Brera — debba piuttosto assegnarsi ad un maestro dell'Italia centrale. Alle ragioni stilistiche è anche da aggiungere che il nome di Peregrino, che appare in quella tavola con la data 1428, non figura mai negli spogli dei documenti veronesi e che lo stemma che si vede a sinistra del trono di Maria, in basso, (d'azzurro al leone rampante accompagnato nel capo da tre croci gigliate) non appartiene a famiglia nè dell'ordine patrizio veneto, nè di quello dei cittadini originari veneti.

Ancora più vicini a Gentile sono due vetri a oro, uno del Museo civico torinese,

(1) A. Colasanti, *Un seguace di Gentile da Fabriano a Fermo*, in *Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione*, anno II, n. 7, luglio 1908.

(2) Uno nella chiesa di Monte Vidon Combatte, l'altro in quella di Collina.

(3) C. Ricci, *La pittura antica alla Mostra di Macerata*, luog. cit., p. 102.

(4) In Vasari, *op. cit.*, XV.

GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARE DEL CORTEO DEI RE MAGI — FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.
(Fot. Alinari).

rappresentante la Vergine col Bambino e un angelo, l'altro della collezione Albites di Firenze, rappresentante anch'esso una Madonna.

L'origine artistica di Antonio da Fabriano, eclettico maestro troppo severamente giudicato dal Cavalcaselle, non fu ancora chiaramente determinata. Certo vi ebbe notevole parte anche Gentile, la cui influenza si avverte specialmente nel quadro firmato della chiesa parrocchiale di Genga e nella *Morte della Madonna* del Museo municipale di Fabriano. Unite a caratteri che arieggiano il fare di Antonio quelle forme si rivedranno negli affreschi di Onofrio da Fabriano in uno dei chiostri di S. Michele in Bosco a Bologna, nella grande *Crocifissione* del Museo Piersanti, sovrastante alle rappresentazioni della *Leggenda della Croce*, quindi faranno una estrema, fuggevole apparizione in un trittico del convento di S. Francesco in Matelica, nel quale si intravede il primo influsso di Carlo Crivelli [1].

Attraverso le Marche, l'arte di Gentile da Fabriano si diffuse in Abruzzo, dove il campo della pittura era aperto a tutte le correnti forestiere. Un vetro a oro rappresentante la *Crocifissione*, firmato Amico d'Aquila, mostra traccie della influenza di Gentile [2], l'unico dipinto noto dell'orafo Nicola da Guardiagrele è imitazione

(1) Rappresenta la Madonna e il Bambino fra i santi Francesco e Bernardino da Siena; nella predella sono storiette riguardanti S. Bernardino. Nei pilastri laterali si vedono i committenti inginocchiati, quattro figurine di santi e l'*Annunciazione* (m. 1,97 × 1,94).

(2) P. Toesca, *Vetri italiani a oro con graffiti del XIV e XV secolo*, ne *L'Arte*, 1908, 247.

rozza, ma servile, della maniera del Fabrianese, e, se Giacomo da Campli fu veramente l'autore delle pitture di S. Vittoria in Matenano [1] e degli affreschi della chiesa di S. Francesco, della loggia comunale e del muro orientale della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo in Ripatransone [2], Gentile da Fabriano non trovò nelle Marche un seguace più rigido, convenzionale e caratteristico del pittore abruzzese. A questi dipinti dell'ancora misterioso Giacomo da Campli potranno utilmente ravvicinarsi alcuni affreschi della cripta della chiesa di S. Maria della Rocca in Offida [3] e, per quanto di altra mano, alcuni fra gli affreschi del Duomo di Atri che riteniamo eseguiti dall'autore di una tavola esistente nella chiesa parrocchiale di Cellino Attanasio.

Quando Gentile da Fabriano giunse in Toscana, dominavano ancora in Firenze, vicino alla grande tradizione giottesca o gaddesca, sottocorrenti minori che facevano capo sopra tutto a influenze dell'arte senese. Dal 1370 circa al 1396 Agnolo Gaddi fu il vero maestro di tutti i giovani pittori di Firenze, che, se non lavorarono proprio nella sua bottega, pur tuttavia ne subirono l'influsso attraverso qualche altro maestro contemporaneo [4]. Lo stesso Lorenzo Monaco, con la sua accuratezza di miniatore, con la sua dolcezza e luminosità di disegno e di colorito, non mostra mai l'originalità del novatore, ma apparisce come un continuatore della tradizione gaddiana, un fine elaboratore di forme goticheggianti. Anche fra il 1422 e il 1424, dipingendo l'*Annunciazione* della cappella Bartolini in S. Trinita, Lorenzo Monaco ci dice che quella delicatezza e quell'idealismo che isteriliscono in forme calligrafiche sono le ultime raffinatezze di un'arte inaridita, più tosto che la primavera della grande rinascita imminente. Eppure quest'arte perdurò a Firenze ancora dopo l'affermazione del grande impulso naturalistico, quando Masaccio, Filippo Lippi, Paolo Uccello e Andrea del Castagno chiedevano al vero la parola che doveva segnare i nuovi destini dell'arte [5].

La permanenza contemporanea di queste due correnti opposte spiega in qual modo l'arte di Gentile da Fabriano potè esercitare sulla pittura fiorentina una influenza, che, se non fu grandissima, certo apparisce assai notevole sopra tutto in quei minori artefici, i quali, mancando di originalità, si aggiravano intorno alle più alte personalità, per trarne modelli e ispirazioni. In vero qualche attinenza con l'*Adorazione dei Magi* della cappella Strozzi sembrerebbero avere anche gli affreschi eseguiti da Masolino nella cappella Brancacci e alcuni di quelli della Collegiata di Castiglione d'Olona, e certo non si può escludere in modo assoluto che essa sia effetto dei ricordi lasciati da Gentile in quella fervida mente. In fatti, il trovare queste somiglianze solo nelle opere di Masolino posteriori alla grande pala del Fabrianese (si confrontino, ad esempio, alcune teste dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile con i gentiluomini fiorentini che si vedono nell'affresco della *Resurrezione di Tabita*, nella cappella Brancacci, e con

(1) A. Colasanti, *La chiesa farfense di S. Vittoria in Matenano e i suoi affreschi*, in *Emporium*, 1906, 20.

(2) C. Grigioni, *I dipinti della chiesa di S. Francesco o di S. Maria Magna in Ripatransone*, in *Rassegna d'arte*, 1907, 7.

(3) E. Calzini, *Di Giacomo da Campli e delle pitture murali in S. Maria della Rocca in Offida*, in *Rassegna bibl. dell'arte ital.*, 1908, 133.

(4) O. Siren, *Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco*, ne *L'Arte*, 1904, 337.

(5) P. Toesca, *Umili pittori fiorentini del principio del Quattrocento*, ne *L'Arte*, 1904, 49 sgg.

gli altri che nella Collegiata di Castiglione d'Olona assistono alla *Cena di Erode*) mentre non se ne hanno tracce nel primo ciclo di pitture, dedicato, anche in Castiglione d' Olona, alla Vita di Maria, farebbe credere che qui non siamo dinanzi ad affinità generiche e casuali. Comunque, se pure, come incliniamo a credere, contatti diretti vi furono, essi si ridussero a fuggevoli ricordi di parvenze esteriori, non toccarono l' essenza dell' arte, nel suo spirito così profondamente diversa tra i due maestri. Anzi in questa intima differenza è la ragione del limitato ed effimero successo otte-

PISANELLO: PARTICOLARE DELL'AFFRESCO DEL S. GIORGIO — VERONA, S. ANASTASIA.
(Fot. Alinari).

nuto dalle forme di Gentile in Firenze, dove non potevano tardare a prendere il sopravvento il senso nuovo della realtà e della vita, la profondità psicologica, la grandezza morale dell' arte che muove da Masolino e da Masaccio.

Fra i minori artisti fiorentini che più furono legati a Gentile da Fabriano è quel Bicci di Lorenzo, il quale, senza perdere la sua originaria ingenuità trecentesca, mostrò per la pittura realistica dei suoi tempi un notevole interesse ed appare perciò come l'artista più rappresentativo della transizione fra la vecchia e la nuova arte. I suoi rapporti con le opere del pittore fabrianese, già molto sensibili nel trittico degli Uffizi proveniente dall' ospedale di S. Maria Nuova (n. 1533), nello *Sposalizio di S. Caterina* della Galleria antica e moderna (n. 228) e in altri numerosi quadri, toccano il grado massimo, come fu bene avvertito [1], in una tavola della Galleria di Parma, in cui il

[1] G. Poggi, *Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo*, luog. cit.

pittore, mutando solo qualche particolare, ricopiò la parte centrale del polittico eseguito da Gentile per la famiglia Quaratesi. È facile scorgere altre influenze di Gentile nella *Vergine incoronata* del Museo di Pisa, in una tavola degli Uffizi rappresentante la Madonna, il Bambino, il Battista e S. Zanobi (n. 11), nel quadro già ricordato del Museo di Fabriano, attribuito dal Venturi a Gentile, dal Poggi a Bicci di Lorenzo, e in alcune opere che il Siren [1] assegna ad un ignoto pittore designato col nome di « maestro dal bambino vispo ». Un ultimo riflesso infine, vicino a caratteri derivanti da fra' Filippo, ne apparisce nella *Vergine col Bambino* della Galleria di Dresda, dai vecchi cataloghi attribuita allo stesso Gentile.

Ma, anche all' infuori di queste dirette influenze di forme e di tecnica, la pala eseguita dal Fabrianese per commissione di Palla Strozzi segnò una data fondamentale nella evoluzione iconografica dell'*Adorazione dei Magi* e apparve nella storia come una di quelle opere feconde di semenze felici a cui gli artisti arrivati più tardi lungamente domandarono consiglio. A Venezia Antonio Vivarini, a Verona lo sconosciuto artista che dipinse l'*Adorazione* del Museo di Berlino [2], a Firenze Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Filippino, Domenico Ghirlandaio, Benozzo Gozzoli, nell' Umbria Benedetto Bonfigli e il Perugino ripeterono con sentimento diverso la cavalcata magnifica, la folla tumultuosa che reca al figlio di Dio l'omaggio della sua devozione.

Il medico senese Mancini, scrivendo di Gentile da Fabriano, osserva: « Non voglio tralasciare che con lo stare egli in Siena diede occasione ad alcuni, che già eran pittori, con l' emulatione, e col veder le sue opere di perfetionarsi quel più, et ad altri di seguitar affatto la sua maniera, come fece Paulo da Siena, che nella maniera di Gentile dipinse nella chiesa di S. Domenico di detta città, due, o tre altari, molto diligentemente condotti, come si vede dal suo nome ivi scritto. E Giovanni di Paolo si perfettionò come si vede in S. Francescio nell' altar dell'Assunta della Madonna per casa Fondi, nella Madonna della neve e nell' arte della lana, l' altar del Santiss. Sacramento, dove mostra inventione, intilligenza, e gratia » [3]. Per Giovanni di Paolo, in vero, le influenze di Gentile da Fabriano hanno una importanza capitale e si manifestano con la scelta dei tipi (si osservi — per esempio — il gruppo di Maria e delle ancelle nella *Presentazione al tempio* dell'Accademia di belle arti di Siena), con la gaiezza delle fantasie decorative e col vivo e ingenuo sentimento della natura onde il pittore senese si indugia a rappresentare animali e fiori di campo nell'*Annunciazione* appartenente al signor Benson e nel *Paradiso* di proprietà

(1) O. Siren, *Di alcuni pittori fiorentini* ecc., luog. cit., 349 sgg.

(2) Fu attribuita dal Bode al Pisanello (W. Bode e H. Von Tschudi, *Anbetung der Könige von Vittore Pisano*, in *Jahrb. d. Königl. Preus. Kunstsamml.*, 1885). Più giustamente la diede alla scuola veronese il Morelli (I. Lermolieff, *Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, 1893, p. 103) seguito dal Venturi e da tutti i biografi del Pisanello. Recentemente il Rankin l'assegnò ad un seguace di Domenico Veneziano con considerazioni che non possiamo condividere (*Cassone fronts in American collections. A Birth-Plate of 1428 and the Triumph of Chivalry in the Bryan Collection*, in *Burlington Magazine*, 1907, 63).

(3) Mancini, *Miscellanea*, ms. Barb. Vat. lat. 4315. Lo Jacobsen (*Das Quattrocento in Siena*, Strassburg, 1908, 41-42), riferendosi ad un nostro articolo precedentemente citato, dice che non sono chiariti i rapporti fra Gentile e Giovanni di Paolo, solo sapendosi che Gentile fu maestro di un Giovanni da Siena, il quale potrebbe forse essere identificato con Giovanni di Paolo. Ciò non è esatto, perchè il Mancini nomina esplicitamente Giovanni di Paolo fra i pittori seguaci del Fabrianese.

della famiglia Palmieri-Nuti. Di questa ammirazione di Giovanni di Paolo per le opere di Gentile abbiamo inoltre documenti caratteristici in due piccole tavole, in una delle quali (Museo cristiano vat., armadio R, n. 10) l'artista senese ricopiò il primo com-

GIOVANNI DI PAOLO: IL PARADISO — SIENA, PROPR. PALMIERI-NUTI.

(Fot. Alinari).

partimento della predella dell'*Adorazione dei Magi* della galleria dell'Accademia di Firenze, nell'altra (Fabriano, collezione Fornari) riprodusse il *S. Francesco che riceve le stigmate* conservato nella medesima raccolta Fornari. In queste opere Giovanni di Paolo non copia soltanto le composizioni di Gentile, ma nella *Natività di Cristo* « si studia di riprodurre il velluto delle vesti verdi, giallette, rosse, circonfuso dall'ombra notturna, lo splendore che s'irradia dal Bambino, l'alone di luce intorno all'angelo che

nelle tenebre appare ai pastori »[1], nel *S. Francesco* cerca come meglio può di effondere il suo senso lirico in quella visione di campagna silenziosa. Ma tutto è inutile. Nella *Natività* il brivido della notte invernale non corre attraverso gli alberi carichi di rosse frutta mature, e nella tavoletta della raccolta Fornari il rapimento estatico del santo si muta in una smorfia grottesca, il sentimento profondo della natura, che nell' aurora luminosa sembra comunicare a tutte le cose l'aspettazione del prodigio, non spira più nella vegetazione lussureggiante, affastellata sulle nude rocce, e una profusione d' oro raggia nel fondo del quadro, che Gentile consacrò a quella visione di cielo sereno, nella freschezza dell' alba.

Infine l'influsso del pittore fabrianese è sensibilissimo nella *Madonna col Bambino e quattro angeli*, di Pietro di Domenico da Montepulciano, recentemente acquistata dal Museo di New-York[2], in una tavola con cinque santi esistente nella Galleria di Liverpool (n. 13), nel *S. Giorgio* della chiesa di S. Cristoforo in Siena[3] e in altri dipinti di Sano di Pietro, in un polittico senese della sagrestia della chiesa parrocchiale di Castiglione Fiorentino, nell'*Adorazione dei Magi* d' ignoto pittore senese (Galleria di Monaco, n. 1001) che lo Jacobsen attribuì allo stesso Gentile[4], e, benchè in grado minore, si rispecchia anche in molte opere del Sassetta, per esempio nella *Natività della Madonna* della Collegiata di Asciano e, sopra tutto, nell'*Adorazione dei Magi* dei conti Saracini.

***

L'importanza che la dimora di Gentile da Fabriano ebbe per la formazione e lo sviluppo della grande scuola pittorica veneziana è perfettamente e generalmente nota.

Benchè il Capitolare dell' arte dei pittori di Venezia risalga al dicembre 1271 e sia perciò anteriore a qualunque altro conosciuto in Italia[5], Venezia, durante tutto il secolo decimoquarto, rimase estranea al grande rinnovamento pittorico che si affermava in altre regioni d'Italia. L'atmosfera mitica che avvolgeva ancora la città, la vita dell' aristocrazia che nella prima, prodigiosa ascensione alla gloria e alla potenza, mediante la ricchezza, le cerimonie, il fasto sembrava volersi intonare con quel meraviglioso spettacolo di luce e di colori, di pietra e di acque, generavano il desiderio di un'arte amante dello splendore esterno delle cose, capace di esaurirsi nella diligenza dell'esecuzione, nelle dorature rabescate, nella smagliante apparenza decorativa, nella grandiosità delle forme ieratiche.

Le influenze dell'impulso naturalistico di Giotto dalla vicina Padova non pervennero a rigenerare la pittura veneziana ; giunsero ad essa più tardi, indirettamente, senza riuscire a modificare i caratteri paesani e tradizionali. I più celebrati maestri veneziani del secolo decimoquarto, Paolo, Lorenzo, Caterino, Bonomo, diversi fra loro per valore, rappresentano quest'unica tendenza, che perpetua lo stile consacrato dai secoli, che non vuole innovazioni audaci, che, vivendo fra palazzi i quali si rinnovavano secondo le forme ornamentali del gotico, con una serie di sforzi personali

(1) P. Toesca, *Opere di Giovanni di Paolo nelle collezioni romane*, ne *L'Arte*, 1904, 303 sgg.

(2) *Bulletin of the Metropolitan Museum of art*, New-York june 1908, 117 sgg.

(3) L. Olcott, *Un quadro attribuito a Salvanello*, in *Rassegna d'arte*, 1904, 141.

(4) E. Jacobsen, *Ueber einige italienische Gemälde der älteren Pinakothek zu München*, in *Repertorium f. Kunstw.*, 1897.

(5) G. Monticolo, *I capitolari delle arti veneziane*, Roma, 1905, 363.

GIOVANNI DI PAOLO: S. FRANCESCO CHE RICEVE LE STIGMATE — FABRIANO, PINACOTECA FORNARI.
(Fot. Gargiolli).

cerca di adattare le forme bizantine al movimento gotico, senza rinunciare alla sua intima natura.

In questa stagnante gora gli influssi del Guariento furono, a nostro avviso, più larghi di quello che L. Venturi sia disposto ad ammettere [1] (li vediamo, per esempio, assai evidenti nella *Madonna col Bambino* del Museo Correr, firmata Stefanus plebanus Sancte Agnetis, e nelle architetture che Nicoletto Semitecolo pose in fondo alle sue composizioni); qualche artista, come il Semitecolo, azzardò timide ricerche di verità e di personalità; qualche altro, come Jacobello Bonomo, migliorò forme e colori, ma gl'influssi rimasero sempre esteriori ed i tentativi più audaci apparvero incerti fra la tradizione e le vere e proprie innovazioni che avevano già conquistato il campo dell'arte alle porte di Venezia.

(1) L. Venturi, *op. cit.*, 45.

Le stesse correnti del sentimento popolare, che altrove furono sempre elemento di ribellione e di progresso, qui davano vita ad una pittura ancora più arretrata, che steriliva nel manierismo dei *madonneri*.

Anche Nicola di Pietro, l'ultimo dei pittori la cui opera a Venezia precede in parte l'influsso di Gentile da Fabriano, non rappresenta che il punto cronologicamente più alto del lento, inevitabile movimento proprio di quel periodo di transizione. I suoi rapporti con la tecnica veronese-renana, supposti da L. Venturi [1], sfuggono al controllo dei documenti artistici, perchè le gradazioni verdastre del chiaroscuro, che non erano state ignote alla pittura bizantina, furono patrimonio comune della tecnica trecentistica a Pisa, a Firenze, nell'Umbria, nelle Marche, e, nella stessa Venezia, erano già apparse nei dipinti di Lorenzo, di Nicoletto Semitecolo e di altri. Piuttosto quello che sembra distinguere Nicolò di maestro Pietro dai suoi predecessori veneziani, oltre la chiara trasparenza dei toni appresa dal Guariento, è il tipo della Madonna, gentile, aggraziato e pieno di umanità. Ma anche in questo Nicolò fu preceduto dall'ingenuo e primitivo Giovanni da Bologna, al quale spetta almeno il merito di avere introdotto a Venezia una dolce e veristica figura di Vergine, se non può appartenergli l'altro, attribuitogli da L. Venturi [2], di avere imposta ai pittori veneziani la rappresentazione della Madonna seduta sul prato col Bambino in grembo.

In così grande miseria artistica era naturale che i modesti pittori veneziani guardassero con ammirazione alle opere di Gentile da Fabriano, ed i segni non tardarono a manifestarsene in quegli stessi maestri che, pur dopo il contatto benefico, non appariscono liberati ancora da ogni influenza bizantina, come Jacobello del Fiore e Michele Giambono. Si può affermare con sicurezza che dal 1415, data della prima opera conosciuta di Jacobello del Fiore, fino alla metà circa del secolo decimoquinto, in tutti i pittori veneziani è uno sforzo incessante per avvicinarsi quanto più è possibile agli esempi del maestro fabrianese, di assimilarne le forme, il sentimento e la tecnica, e in questo sforzo la pittura si trasforma, si ravviva, sostituisce i caratteri personali alla rigidità ieratica delle figure, impara per la prima volta che l'opera artistica non può sussistere se non a patto di sfrondare le vane apparenze e di cogliere il fiore della vita, se non sente il dovere e la necessità di parlare alla folla col linguaggio della poesia.

Il bolognese Michele di Matteo Lambertini, da non confondersi col bergamasco [3], l'ignoto autore della *Madonna adorante* dell'Accademia di Vienna, ritenuta di Gentile fino a poco tempo addietro, il pittore della Madonna con la firma falsa di Gentile da Fabriano, esistente nella Galleria di Venezia (n. 49), e l'altro artefice che dipinse la *Vergine adorante* da poco entrata nella medesima galleria (gli autori di questi due ultimi quadri sembrano a noi, a differenza di ciò che inclina a credere L. Venturi, personalità distinte) tutti in diversa misura elaborarono elementi dell'arte del maestro marchigiano, si modellarono sul suo ingegno. Ma il contrasto fra gl'ideali e i metodi dell'età che ormai tramontava e la gentilezza del nuovo stile si rivelano sopra tutto nelle opere di Antonio Vivarini e di Jacopo Bellini.

(1) *Op. cit.*, 57.
(2) *Op. cit.*, 37.
(3) A. Venturi, in *Archivio storico dell'arte*, 1890, 283.

Può restare qualche dubbio sulla natura dei rapporti personali passati fra il Bellini e Gentile da Fabriano [1] (non può ammettersi, per esempio, che quest'ultimo sia stato padrino del primo figlio di Jacopo, perchè, quando Gentile Bellini nacque, nel 1429, il Fabrianese era già morto a Roma), ma è ormai accertata la parte preponderante che il pittore marchigiano ebbe nell'evoluzione dello stile di Jacopo,

SASSETTA: ADORAZIONE DEI MAGI — SIENA, COLLEZIONE CHIGI SARACINI.

(Fot. Alinari).

e a persuadersene basta guardare le Madonne della raccolta di Lovere e della Galleria Lochis di Bergamo [2]. Onde anche nell'età matura, quando il genio del grande veneziano si era affermato in tutta la sua originalità, quando altre influenze, da quelle pisanelliane della Vergine del Louvre (n. 1279) e del libro di disegni dello stesso

[1] Il Bellini è detto dal Vasari discepolo di Gentile; l'Anonimo morelliano (ed. cit., 46) ricorda un « retratto in profilo de Gentil da Fabriano de mano de Jacomo Bellino »; inoltre nella nota epigrafe già sottostante alla *Crocifissione* del Duomo di Verona, Gentile era detto precettore di Jacopo.

[2] G. Cantalamessa, *art. cit.*; L. Venturi, *op. cit.*, 102 sgg.; C. Ricci, *Jacopo Bellini* ecc. e tutti gli storici della pittura veneziana.

museo, a quelle esotiche dell'*Annunciazione* della chiesa di S. Alessandro in Brescia, si erano fatta strada in lui, il Bellini ritornò spesso con compiacenza alle memorie della sua giovinezza, ai ricordi della grazia ideale di Gentile da Fabriano.

Anche in Antonio Vivarini la delicata raffinatezza di Gentile si associa alla piacevole genialità delle fantasie del Pisanello e di questa elaborazione di elementi diversi è documento l'*Adorazione dei Magi* del Museo di Berlino, che rappresenta lo stile del pittore muranese anteriormente alla sua associazione con Giovanni d'Alemagna [1]. In questo mirabile quadro, nel quale l'arte di Antonio ha contatti profondi con quella di Michele Giambono, la gaiezza decorativa della composizione e il gruppo della Madonna, del Bambino e del più vecchio dei Re richiamano l'*Adorazione* eseguita da Gentile per la cappella di Onofrio Strozzi, mentre la vivace riproduzione degli animali, la ricchezza degli episodi, la rappresentazione del paese, la sontuosa magnificenza della scena si ricollegano alle influenze del Pisanello. Accompagnata dagli squilli delle trombe angeliche, dal palpito delle bandiere su cui, vicino alla stella e alla mezzaluna turca, indugiano note auree, dalla folla dei dignitari vestiti e atteggiati con suprema eleganza, il corteo si svolge su un tappeto di fiori, entro una trama d'oro, in un'atmosfera musicale, a traverso un crescendo di suoni, che si associano allo scintillìo delle gemme e degli adornamenti, in una festa, in una ridda, in una gloria di splendori e di voci, intorno alla nota dominante della luce che lo Spirito Santo irraggia sulla testa della Vergine.

Su questi elementi dello stile di Antonio da Murano presto se ne impiantarono altri, dovuti sopra tutto a Giovanni di Alemagna, ma l'imitazione di Gentile riappariscе anche nelle opere eseguite in collaborazione col maestro tedesco, come si vede nella gran pala della Galleria di Venezia (n. 625) e nella *Madonna* della Pinacoteca di Città di Castello.

Anche nella formazione dello stile di Stefano da Zevio, Gentile da Fabriano e i maestri tedeschi dei primi anni del secolo XV contribuirono in eguale misura. Ma non abbiamo argomenti per seguire l'evoluzione di quello stile e la successiva compenetrazione degli elementi i quali concorsero a costituirlo. Perchè, se da una parte non sappiamo quali opere di Gentile siano state note a Stefano da Zevio, dall'altra è assai dubbia, e da qualcuno viene recisamente negata [2], quella gita che, secondo il Semper [3], il pittore veronese nel 1434 avrebbe fatta in Tirolo e che sembrava un caposaldo cronologico non disprezzabile della sua biografia [4].

Quanto alla possibilità di una derivazione di Stefano da Gentile da Fabriano, si tenga presente che Stefano nacque nel 1393 e che nel 1463, secondo la testimonianza del Vasari confermata dal Dal Pozzo e non ancora validamente contraddetta, dipingeva in Mantova, nella chiesa di Ognissanti.

Le recentissime scoperte del Biadego, le quali hanno fissata la nascita del Pisa-

(1) I. Lermolieff, *op. cit.*, 73. Il Molmenti (*I primi pittori veneziani*, in *Rassegna d'arte*, 1904, 132) pone tra i pittori influenzati da Gentile fra' Antonio da Negroponte, che ci sembra invece discendere direttamente da Antonio Vivarini.

(2) H. Braune, *Die Kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400*, in *Zeitsch. des Ferdinandeum*, 1906, 115.

(3) In *Kunstfreund*, 1900, 31.

(4) Naturalmente Stefano da Zevio, anche senza recarsi in Tirolo, potè risentire gli effetti dei continui rapporti esistenti fra Verona e la Germania.

nello al 1397 [1], escludono assolutamente che il pittore veronese e Gentile abbiano potuto lavorare insieme a Venezia, la qual cosa, del resto, non era generalmente ammessa [2]. Come a Roma il Pisanello sostituì il maestro fabrianese nelle pitture

PIETRO DI DOMENICO DA MONTEPULCIANO: MADONNA COL BAMBINO E ANGELI — NEW-YORK, METROPOLITAN MUSEUM.

di S. Giovanni in Laterano, così a Venezia l'attività del pittore veronese si svolse dopo quella di Gentile, verosimilmente fra il 1422 e il 1424, dovendosi riportare con

(1) G. Biadego, *Pisanus pictor*, Venezia, 1908 (Estr. dagli *Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, t. LXVII, parte II, adunanza del 10 maggio 1908).

(2) G. F. Hill, *Pisanello*, London, Duckworth, 1905, 48. Questa è anche l'opinione giustamente sostenuta da Adolfo e Lionello Venturi nelle opere citate.

ogni probabilità a quest'ultimo anno l'opera sua subito posteriore, l'*Annunciazione* di S. Fermo a Verona. Ora è appunto in quest'opera che apparisce più viva l'affinità fra i due maestri, sebbene anche più tardi se ne possano avere non dubbi esempi, confrontando alcune figure viste di faccia, con la bocca semiaperta e le narici dilatate, dell'*Adorazione* di Gentile, con altre similmente atteggiate nell'affresco del Pisanello in S. Anastasia di Verona. Non è pertanto da meravigliare, se, una volta venuta a contatto la corrente artistica che fa capo a Gentile — corretta ed erudita, ma incapace a nascondere ancora il passaggio dalle forme gotiche alle naturalistiche — con quella proveniente dal Pisanello — più libera e più vera — ne derivarono influenze comuni nell'*Adorazione dei Magi* di Antonio Vivarini, in molte opere del secondo periodo dell'attività di Jacopo Bellini, nel quadernetto di disegni della Galleria nazionale di Roma [1], nelle piccole tavole del Museo del Louvre rappresentanti fatti della vita della Vergine e di Cristo, date genericamente ad un seguace di Jacopo Bellini [2], e in molte altre opere.

Così la riforma iniziata da Gentile da Fabriano si accentuava per virtù del grande Pisanello, e tutta l'arte veneziana ne usciva vivificata e rinnovata.

---

(1) G. Bariola, *art. cit.*

(2) Ludwig e Molmenti, *Vittore Carpaccio*, Milano, Hoepli, 1906, 219; L. Venturi, *op. cit.*, 68. Nel Museo del Louvre continuano ad essere attribuite alla scuola di Gentile da Fabriano.

OPERE

DI GENTILE DA FABRIANO

E D'ALTRI

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

ALLEGRETTO NUZI: MADONNA E SANTI (TRITTICO).

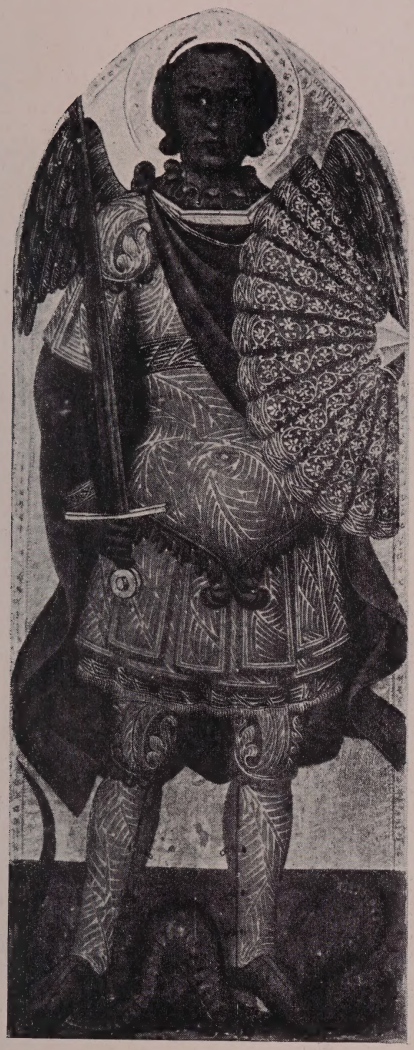
ROMA, MUSEO CRISTIANO VATICANO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

ALLEGRETTO NUZI: LA VERGINE COL BAMBINO

(PARTE CENTRALE DEL TRITTICO).

ROMA, MUSEO CRISTIANO VATICANO.



(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

ALLEGRETTO NUZI:

S. MICHELE ARCANGELO E S. ORSOLA

(PANNELLI DEL TRITTICO).

ROMA, MUSEO CRISTIANO VATICANO.

ALLEGRETTO NUZI: LA VERGINE, S. ANTONIO E S. VENANZIO — MACERATA, DUOMO. (Fot. Gargiolli).

(Fot. Gargiolli).

ALLEGRETTO NUZI:

S. ANTONIO, S. AGOSTINO E S. STEFANO.

FABRIANO, PINACOTECA.

ALLEGRETTO NUZI: MADONNA COL BAMBINO E SANTI (POLITTICO) — APIRO, MUNICIPIO. (Fot. Gargiolli).

ALLEGRETTO NUZI: S. MARTINO E UNA SANTA.

ALLEGRETTO NUZI: S. CATERINA E S. FRANCESCO.

PANNELLI LATERALI DEL TRITTICO — APIRO, MUNICIPIO.

(Fot. Gargiolli).

ALLEGRETTO NUZI: LA VERGINE COL BAMBINO.

(PARTE CENTRALE DEL POLITTICO).

APIRO, MUNICIPIO.

ALLEGRETTO NUZI: LA MADONNA COL BAMBINO.

FABRIANO, PINACOTECA FORNARI.

(Fot. Gargiolli).

(Fot. Gargiolli).

ALLEGRETTO NUZI:

ECCE HOMO.

FABRIANO, PINACOTECA FORNARI.

(Fot. Santarelli).

FRANCESCUCCIO GHISSI: MADONNA COL BAMBINO.

FERMO, CHIESA DI S. DOMENICO.

(Fot. Gargiolli).

FRANCESCUCCIO GHISSI: MADONNA DELL'UMILTÀ.

ASCOLI PICENO, CHIESA DI S. AGOSTINO.

OTTAVIANO NELLI: MADONNA E SANTI — PIETRALUNGA, MUNICIPIO. (Fot. Alinari).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

GENTILE DA FABRIANO: INCORONAZIONE DELLA VERGINE.

MILANO, R. PINACOTECA DI BRERA.

GENTILE DA FABRIANO: INCORONAZIONE DELLA VERGINE.
PARIGI, COLLEZIONE HEUGEL.

(Fot. favorita dal signor B. Berenson).

GENTILE DA FABRIANO: S. GIROLAMO E S. FRANCESCO.

GENTILE DA FABRIANO: LA MADDALENA E S. DOMENICO

MILANO, R. PINACOTECA DI BRERA.

GENTILE DA FABRIANO: UCCISIONE DI S. PIETRO MARTIRE.

GENTILE DA FABRIANO: S. GIOVANNI NEL DESERTO.

MILANO, R. PINACOTECA DI BRERA.

GENTILE DA FABRIANO: S. TOMMASO D'AQUINO.

GENTILE DA FABRIANO: S. FRANCESCO CHE RICEVE LE STIGMATE.

MILANO, R. PINACOTECA DI BRERA.

GENTILE DA FABRIANO: S. FRANCESCO CHE RICEVE LE STIGMATE.
FABRIANO, PINACOTECA FORNARI. (Fot. Gargiolli).

GENTILE DA FABRIANO · LA VERGINE COL BAMBINO, S. NICOLA, S. CATERINA E IL COMMITTENTE.

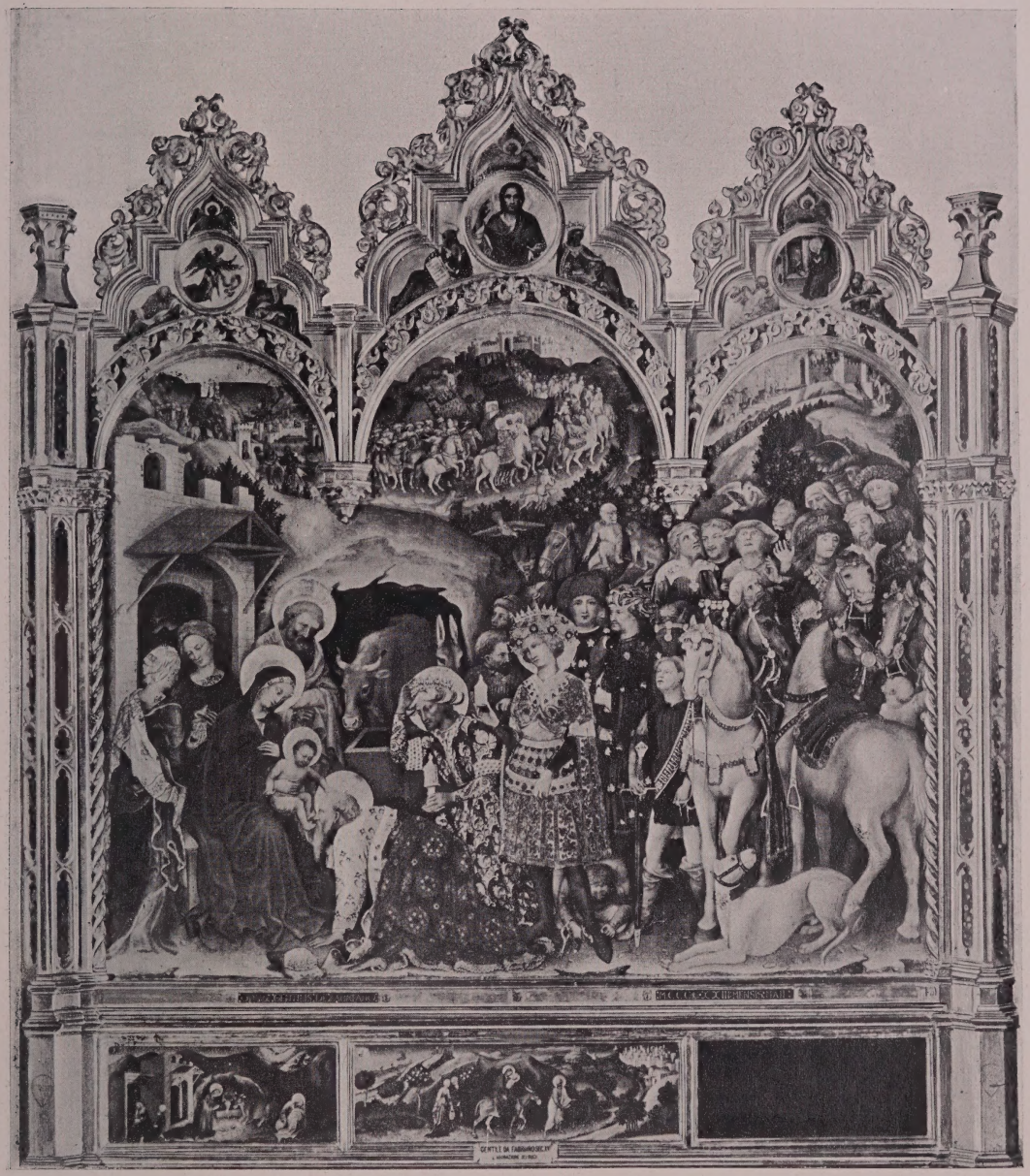
BERLINO, MUSEO IMPERIALE.

(Fot. Hanfstaengl).

GENTILE DA FABRIANO: LA VERGINE COL BAMBINO E ANGELI.

PERUGIA, PINACOTECA.

(Fot. Anderson).



GENTILE DA FABRIANO: ADORAZIONE DEI MAGI.

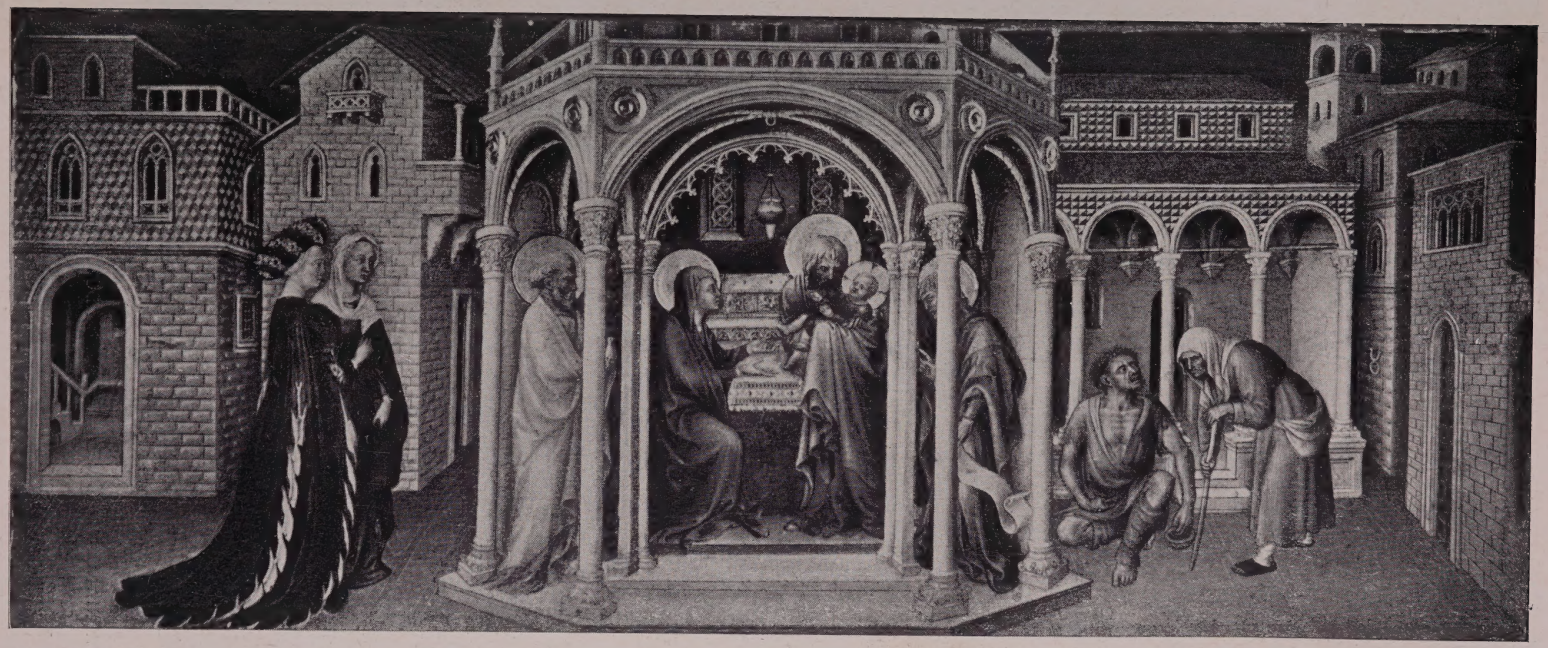
FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

(Fot. Brogi).

GENTILE DA FABRIANO: LA NATIVITÀ
(PREDELLA SINISTRA DELL'ADORAZIONE DEI MAGI).
FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

(Fot. Alinari).

GENTILE DA FABRIANO: LA FUGA IN EGITTO
(PREDELLA CENTRALE DELL'ADORAZIONE DEI MAGI).
FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.



(Fot. Alinari).

GENTILE DA FABRIANO: LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO
(PREDELLA DESTRA DELL'ADORAZIONE DEI MAGI).
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARE DELL'ADORAZIONE DEI MAGI.

FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

(Fot Ainari).

GENTILE DA FABRIANO: PARTICOLARE DELL'ADORAZIONE DEI MAGI.

FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

(Fot. Alinari).

(Fot. Alinari).

GENTILE DA FABRIANO:

PARTICOLARE DELL'ADORAZIONE DEI MAGI.

FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.

SEGUACE DI GENTILE DA FABRIANO:
MADONNA COL BAMBINO E ANGELI.
PIETROBURGO, COLLEZIONE STROGANOFF.

GENTILE DA FABRIANO:

LA MADONNA CHE ADORA IL FIGLIO.

PISA, MUSEO CIVICO.

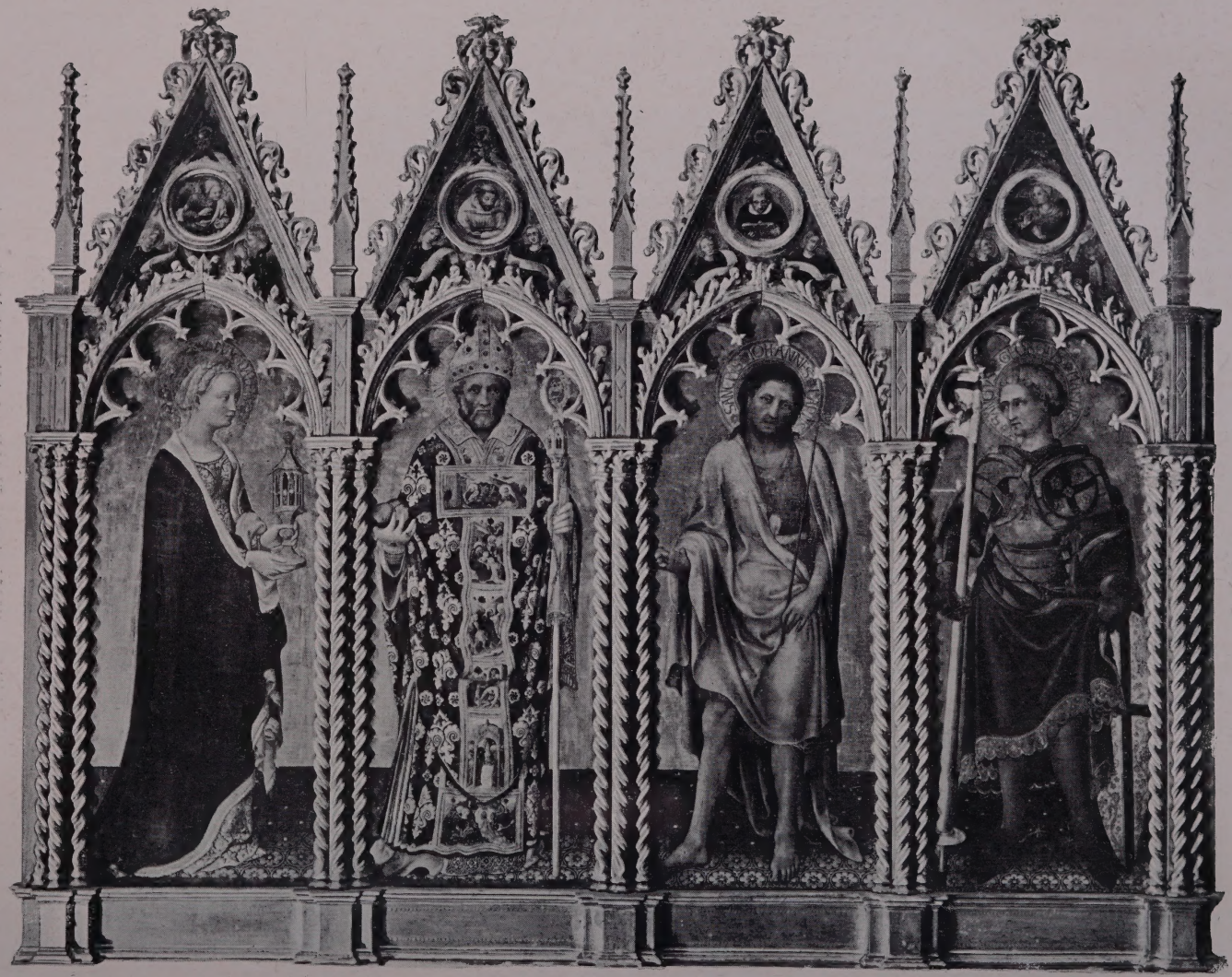
GENTILE DA FABRIANO: LA VERGINE COL BAMBINO.

SETTIGNANO, COLLEZIONE BERENSON.

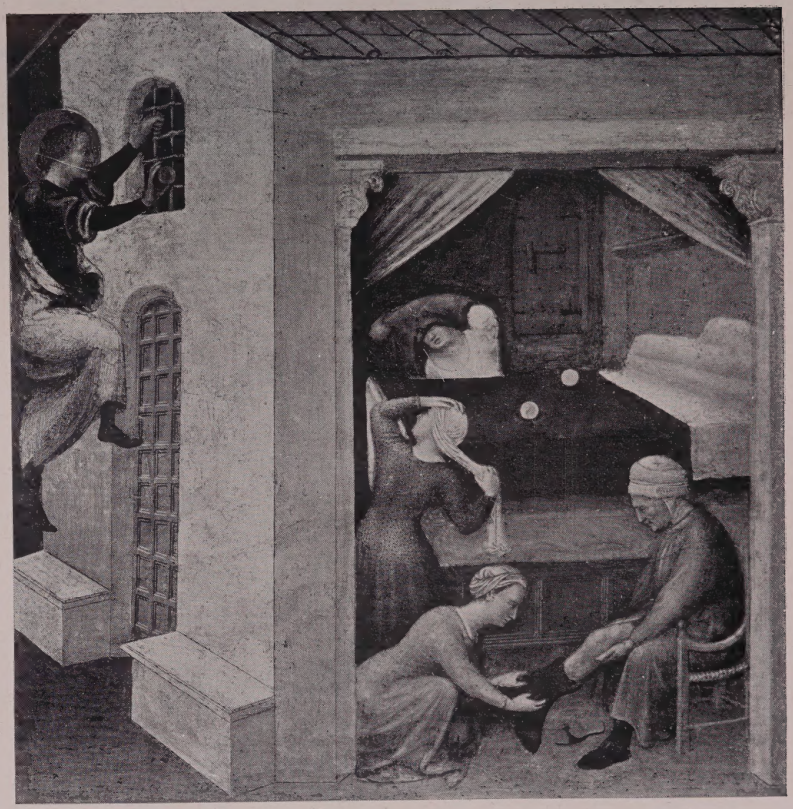
GENTILE DA FABRIANO: MADONNA COL BAMBINO.

UNIVERSITÀ DI NEW-HAVEN — COLLEZIONE JARVES.

GENTILE DA FABRIANO: LA MADONNA COL BAMBINO E ANGELI (PARTE CENTRALE DEL POLITTICO QUARATESI).
LONDRA, COLLEZIONE REALE DI BUCKINGHAM PALACE.



GENTILE DA FABRIANO: LA MADDALENA, S. NICCOLÒ DA BARI, S. GIOVANNI E S. GIORGIO (PANNELLI DEL POLITTICO QUARATESI).
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. (Fot. Alinari).



BOTTEGA DI GENTILE DA FABRIANO: MIRACOLI DI S. NICOLA — ROMA, MUSEO CRISTIANO VATICANO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

GENTILE DA FABRIANO :

MIRACOLO DI S. NICOLA.

ROMA, MUSEO CRISTIANO VATICANO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

BOTTEGA DI GENTILE DA FABRIANO:

MIRACOLO DI S. NICOLA.

ROMA, MUSEO CRISTIANO VATICANO.

GENTILE DA FABRIANO: LA VERGINE COL BAMBINO.

ORVIETO, DUOMO.

PIETRO DA RECANATI: LA VERGINE COL BAMBINO, ANGELI E SANTI — RECANATI, PINACOTECA MUNICIPALE.

(Fot. Gargiolli).

GIACOMO DI NICOLA RECANATESE: LA VERGINE COL BAMBINO E ANGELI.

RECANATI, CATTEDRALE, CAPPELLA DI S. ORSOLA.

(Fot. Gargiolli).

(Fot. Gargiolli).

IGNOTO SEGUACE DI GENTILE DA FABRIANO:

APPARIZIONE DI S. AGATA A S. LUCIA.

FERMO, CANONICA DI S. LUCIA.

IGNOTO SEGUACE DI GENTILE DA FABRIANO:

S. LUCIA ACCUSATA DAL FIDANZATO DINANZI AL PRESIDE PASCASIO DI SIRACUSA.

FERMO, CANONICA DI S. LUCIA.

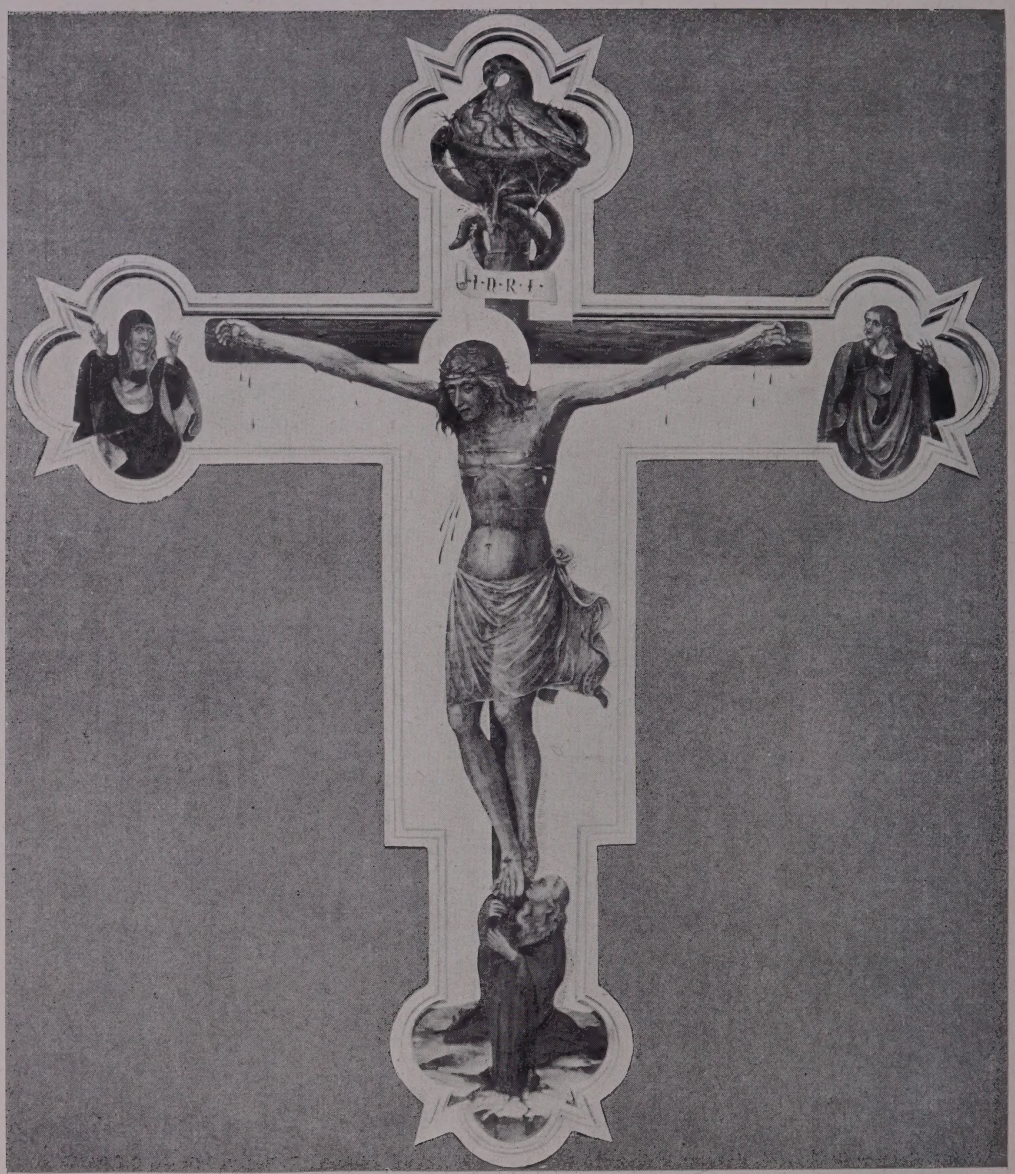
(Fot. Gargiolli).

(Fot. Gargiolli).

IGNOTO SEGUACE DI GENTILE DA FABRIANO:

S. LUCIA SOTTOPOSTA AL MARTIRIO DEL FUOCO.

FERMO, CANONICA DI S. LUCIA.



(Fot. Gargiolli).

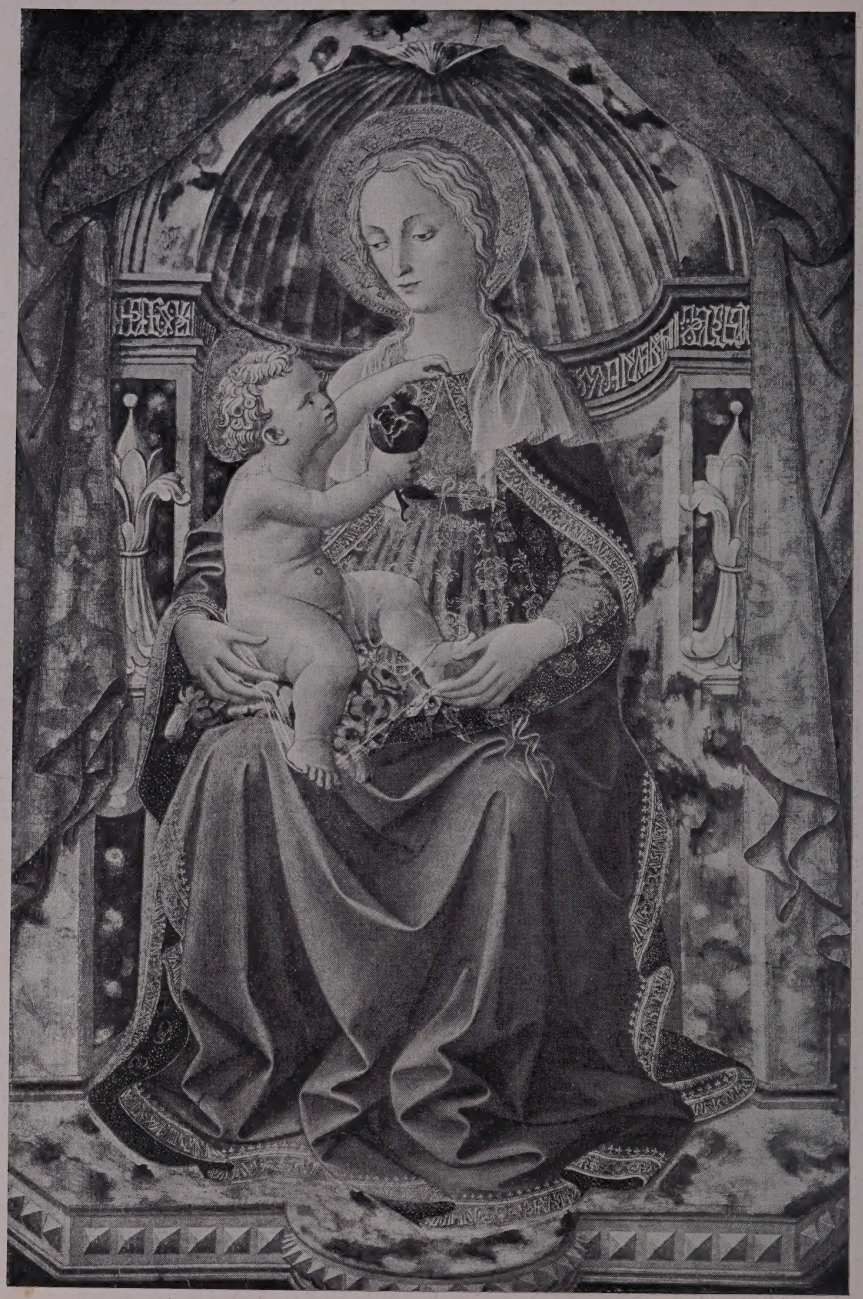
IGNOTO SEGUACE DI GENTILE DA FABRIANO: CROCIFISSO.

FERMO, CHIESA DI S. ANGELO.

FIORENTINO DEL PRINCIPIO DEL SEC. XV : VERGINE COL BAMBINO E SANTI.

FABRIANO, PINACOTECA COMUNALE.

(Fot. Gargiolli).



(Fot. Brockmanns).

IGNOTO TOSCANO IMITATORE DI GENTILE E DI FRA FILIPPO:

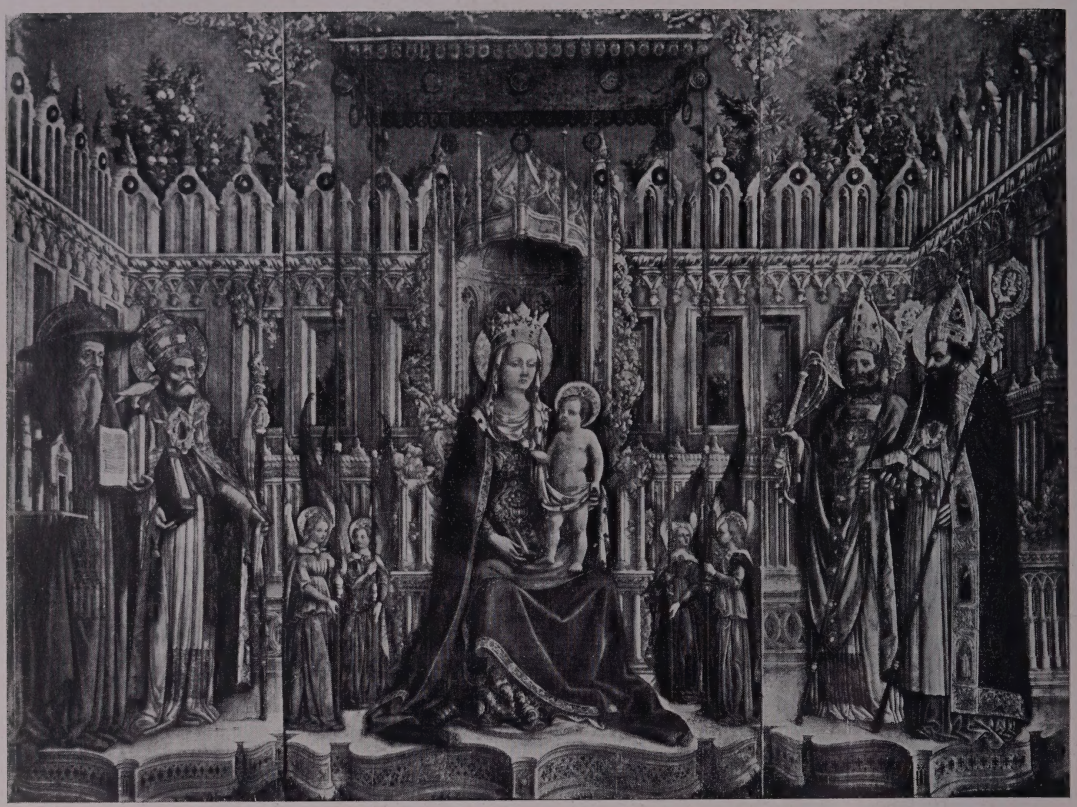
LA VERGINE IN TRONO COL BAMBINO.

DRESDA, GALLERIA.

(Fot. Alinari).

ANTONIO VIVARINI: LA MADONNA COL BAMBINO.

CITTÀ DI CASTELLO, PINACOTECA COMUNALE.



(Fot. Alinari).

ANTONIO VIVARINI:

LA VERGINE IN TRONO COL BAMBINO,

ANGELI E SANTI.

VENEZIA, RR. GALLERIE.

ANTONIO VIVARINI: ADORAZIONE DEI MAGI — BERLINO, MUSEO IMPERIALE. (Fot. Hanfstaengl.

PISANELLO: LA VERGINE ANNUNZIATA.

VERONA, CHIESA DI S. FERMO MAGGIORE.

(Fot. Hanfstaengl).

SCUOLA VERONESE DEL SEC. XV:

L'ADORAZIONE DEI MAGI.

BERLINO, MUSEO IMPERIALE.

SCUOLA VERONESE DEL SEC. XV: LA VERGINE COL BAMBINO.

MILANO, MUSEO POLDI-PEZZOLI.

MAESTRO ROMAGNOLO INFLUENZATO DA GENTILE:

MADONNA COL FIGLIO.

RAVENNA, ACCADEMIA DI BELLE ARTI.

83-B1981

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01022 9629